

JOSÉ ALBERTO DIBARBOURE

PROCESO DEL TEATRO URUGUAYO

1808 — 1938

**Significación de Florencio Sánchez
en la escena rioplatense**



CLAUDIO GARCIA & CIA. — EDITORES

CALLE SARANDI 441

MONTEVIDEO

1940

**PROCESO DEL
TEATRO URUGUAYO
1808 - 1938**



PROCESO DEL TEATRO URUGUAYO

1808 — 1938

**Significación de Florencio Sánchez
en la escena rioplatense**

JOSÉ ALBERTO DIBARBOURE



CLAUDIO GARCIA & CIA. — EDITORES
CALLE SARANDI 441

MONTEVIDEO

1940

A mi madre: Lolla Avellana.

Beto. -

En Florida, año 1938-39. -

PRIMERA PARTE

EL HOMBRE Y LA HORA

Queramos o no, el determinismo de los hechos ha canalizado el mundo de la idea —en lo político, en lo económico, en lo social— en dos corrientes opuestas, de mentalidad democrática una y de mentalidad totalitaria la otra, que para su total y definitiva diferenciación recibieron el impulso de la post-guerra, en cuanto llevó hasta la superficie una corriente de relajación de todos los conceptos humanos, en clara subversión de ética política, dando así más nitidez al valor de los hombres que vieron en el hombre el continuador de la doctrina de Jesús, en cuanto atañe al predicamento de la igualdad, de la fraternidad, de la libertad y de la paz.

Canalizado así el mundo de la idea, con los regímenes totalitarios de los explota-pueblos, por un lado, sus opositores por el otro, y entre ambos, en puente, las pseudo democracias imperialistas, se impone al hombre, con la fuerza de un imperativo categórico, tomar resuelta, limpia y clara *posición de lugar*.

Tomar esa posición y luchar por esa posición desde todas las tribunas.

Y cuando esa tribuna hace pilar en las páginas de un libro, en estudio ponderativo de alguna personali-

dad, que sea ésta, por su vida o por su obra, un ejemplo de dignidad humana.

Que forme ella, a través de esa vida o de esa obra, en la rueda de las ideas del pueblo, para, al propalar la obra, propalar las ideas.

Ideas que devendrán en semillas siempre fecundas para lo porvenir, horizonte amplio y luminoso donde concurren los ojos y el pensamiento de todos los que esperan el triunfo del ideal democrático.

* * *

Florencio Sánchez, forma en esa rueda.

Fué un *hombre del pueblo*, a través de su periodismo, a través de sus folletos, a través de su teatro.

Hombre del pueblo a través de su periodismo, donde pusiera su sensibilidad ante el dolor ajeno, en la redacción de notas policiales, de las que hizo no una explotación sensiblera de los bajos instintos del lector, sino una cátedra de humanismo, señalando el hecho, juzgando el mal, ofreciendo sugerencias...

Es en mucho, el propio Sánchez, ese Sr. Díaz de "Nuestros Hijos", estudiando un problema social en la crónica policial, que recortara y guardara; discriminando de la nota roja la fantasía y el embuste, "para luego adentrarse en el hecho en si y las causas que lo determinan", y analizarlo y presentar desnudo el foco del mal, no a los ojos ávidos de sensacionalismo, sino a las cabezas ávidas de comprensión.

Hombre del pueblo a través de sus folletos, de cruda crítica, como "Cartas de un flojo", donde lapidara al caudillismo, "tropero de pasiones", y donde

diera más extensión a su mirada, por cuanto, a su justo decir, "ningún pedazo de tierra nos ha parido y ella nos pertenece con su oxígeno y su sol".

Hombre del pueblo —a la vanguardia de su época— al redimirse en pleno 97 del influjo de las divisas, influjo sentido aún hoy, desgraciadamente, por la juventud militante dentro de las filas democráticas.

Hombre del pueblo a través de su teatro al que usara como herramienta de lucha contra el régimen social, económico y político imperante, señalando los falsos prejuicios y convencionalismos, la explotación brutal del poderoso y desnudando, escénicamente, los dramas de la miseria, consecuencias en parte, hoy como ayer, y mañana como hoy, del medio ambiente, materialista, frío, hostil, calculador, de brutal indiferencia ante el dolor ajeno.

Hombre del pueblo en ese realismo sin fronteras de su producción, que señala la verdad con la verdad misma, dejando de lado el símbolo o el sentido alegórico como forma de expresión.

Hombre del pueblo por sus ideas, relacionadas siempre con el problema social en toda su gama, hacia el que fuera, con sus manos avaras de la verdad, a desentrañar la verdad de la vida. Lo es en "Nuestros hijos" (Caperucitas rojas acechadas por el lobo social) al defender la maternidad en el vientre abultado de Mecha, proclamando a la madre, por sobre las sanciones de una moral convencional, siempre respetable y siempre sagrada.

Hombre del pueblo —resumiendo— por su convivencia con el medio popular; por el humanismo y el realismo generoso de su producción; por sus ideas

sociales; por su lucha contra los prejuicios de una época —no pasada aún y sí más en decadencia— que es lucha contra la mentira organizada.

Lo es, en cuanto formalizó conciencia sobre la dignidad humana y supo de la idea que enaltece, de la llaga que muestra lacras, y expuso el juicio que abre horizontes, en lucha contra los intereses de la clase privilegiada, ofreciendo un dique de contención al evolucionismo, índice amenazante siempre de reivindicaciones.

Es Florencio Sánchez, hombre del pueblo en cuanto estuvo junto al hermano que sufre y no al hermano que oprime.

Hermano o clase, que es lo mismo decir.

SEGUNDA PARTE

EXISTE EL TEATRO URUGUAYO

Para referirnos al teatro uruguayo, partimos de un primer plano de comprobación: la existencia a través de su historia, de escritores uruguayos que produjeron teatro de manera normal, contribuyendo a formar el ciclo de su acervo artístico, al igual que otros con la poesía y la novela.

En el desenvolvimiento de cada país, junto a su proceso político, junto a su proceso histórico, se ha desarrollado su proceso intelectual, y sus hombres con sus obras, permiten hacer referencia a cada uno de esos procesos, que forman, con otros, el proceso de su nacionalidad.

De ahí un primer concepto: el de la catalogación del teatro por la *nacionalidad* de sus cultores cuando estos señalan una producción normal, aún con ausencia, en las piezas, de elementos de creación locales.

A través de ese concepto —no por estrecho menos real— podemos referirnos al teatro español, al teatro francés, al teatro inglés.

Ajustando más ese concepto, la alusión al teatro por la nacionalidad de sus escritores, la hacemos cuando éstos han creado teatro "*nacional*", por los motivos *nacionales tomados*, ya sean políticos, históricos, so-

ciales, costumbristas. Es decir, cuando de su propio medio extrajeron la materia prima para la escenificación de un hecho, de una realidad, que es vida en el concierto de su vida toda.

También aquí, podemos hablar del teatro español, del teatro francés, del teatro inglés.

Ajustando aún más el concepto, considerando al teatro en su desnuda manifestación de arte, se rompen las fronteras geográficas para tomar *significación universal*, cuando el genio asoma en las obras, de donde aludimos a Lope de Vega, a Molière y a Shakespeare.

Claro es, que por más significación universal que tenga el teatro, en su carácter de manifestación artística, no inhibe considerar al hombre, y en el hombre al nombre, que produjo obra excepcional, ya que ellos van formando (a veces en vida) el museo histórico de cada pueblo, que ofrece al mundo, orgulloso, el genio de sus hijos.

Y así, entrelazando los conceptos más opuestos (simple nacionalidad — manifestación universal de arte) arribamos a una realidad: que el teatro de Lope de Vega, de Molière, de Shakespeare, es universal, pero esa universalidad del genio no quita que uno sea el teatro del español Lope de Vega, otro el del francés Molière y otro el del inglés Shakespeare.

* * *

Partiendo pues, del primer concepto —estrecho aunque real— afirmamos la existencia del teatro uruguayo, desde fecha anterior a la independencia del país, teatro que fuera formalizándose como una manifestación inequívoca de nuestro proceso intelectual y que tomara cuerpo en el novecientos, con el teatro paisano, en nuevo proceso, al influjo de las novelas de truculencia gaucho-policial del argentino Gutiérrez.

Así considerado, la existencia de nuestro teatro tiene el sentido de la realidad: desde 1808 en adelante, década a década, tuvimos autores. En ese año, el canónigo uruguayo Juan Francisco Martínez escribió nuestra primer obra teatral: "La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada". En el mismo año se escribió un drama en cinco actos y en verso, "Idamía o la reunión inesperada" por L. A. M., cuyo manuscrito, al igual que el del drama en prosa "Amazampo", escrito en 1848, de autor anónimo, se encuentra en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, según acotación de Roxlo.

Bartolomé Hidalgo, escribió en 1816; Carlos Villademoros en 1832; Manuel Araucho en 1835; Francisco Xavier de Acha en 1851; Heraclio Fajardo en 1856; Eduardo J. Gordom, desde 1858 al 1876, período ese en que produjeron Ferreira y Artigas, José Cándido Bustamante y otros.

Luego hicieron teatro desde Estanislao Pérez Nieto en 1877, hasta Samuel Blixen, en 1901, pasando por Orosmán Moratorio, Alfredo Duhau, Elías Regules, Víctor Pérez Petit, Enrique De María, Wáshington Bermúdez y muchos más cuya cita omitimos, aún cuan-

do podríamos hacer referencia a medio centenar de nombres.

No es difícil apreciar que esa gente fué haciendo teatro en forma regular y permanente, teatro que abarcó tanto el drama como la comedia, el sainete como la zarzuela.

Y si bien no dan personalidad al teatro uruguayo por cuanto los elementos tomados para las piezas no eran generalmente nuestros, ni el genio asomó, no es menos cierto que actuaron a tono con la época, en manifestaciones culturales, como otros lo hicieron en lo político, dejando una producción de valor histórico y demostrativo de la existencia de nuestro teatro, en el concepto estrecho de nacionalidad de que habláramos.

* * *

En igual forma que sostenemos la existencia de nuestro teatro, con antelación al movimiento paisano, sostenemos la *existencia del teatro del uruguayo Florencio Sánchez*.

Al respecto cabe también una explicación: nos sueña a prejuicio —con lo que de falso y estúpido tiene— y no a leal posición, aseverar que el extraordinario e inigualado dramaturgo, por su obra, pertenece a la Argentina.

Concepto viejo y equivocado.

Un escritor de determinada nacionalidad puede pertenecer “literariamente” a otra, cuando su inspiración al va en sus fuentes; cuando su espíritu se compenetra ella; cuando toma el ritmo de su vida.

Así, no podríamos referirnos a Horacio Quiro-

ga o a Julio Supervielle, pese a ser uruguayos, como a escritores nuestros. De acuerdo a su producción (esencia total) que les diera personalidad, uno tomó sitio en la literatura argentina y el otro en la francesa.

Pero Florencio, no.

Y no, por cuanto en el Uruguay formó su mentalidad; vivió su juventud ininterrumpidamente hasta los 25 años (murió a los 35) en contacto con el ambiente del país, sin excluir las pasiones políticas y la guerra civil —en la que interviniera— y luego alternó su vida entre el Uruguay y la Argentina.

Por otra parte (previo recuerdo de que Florencio escribió aquí sus primeras producciones en prosa y algunas de sus obras mejores) cualquier pieza suya, ya sea de ambiente rural o urbano, encaja en nuestro medio.

El ambiente agrícola de "La Gringa"; el urbano de "En Familia" y "Marta Gruni"; el rural de "Barranca Abajo", son ambientes nuestros que Sánchez vió, frecuentó y comprendió.

¿Qué también son argentinos?

Cierto.

Pero si bien ello corroboraría la evidente unidad teatral rioplatense iniciada en el último cuarto del siglo XIX, no impide la discriminación de los autores que en ese período actuaron —ya uruguayos, ya argentinos— ni impide colocar a Sánchez en el Uruguay, su país de origen, en el que formara y mostrara su mentalidad de escritor en su iniciación en las letras.

No se crea —y nuestra posición ideológica está lejos de ello— que sostenemos que las obras de Sánchez son típicamente uruguayas.

No, si consideramos que el teatro, como arte, es manifestación universal (concepto amplio).

Ellas serían, unas rioplatenses y otras universales.

Pero no teniendo lugar de colocación las últimas y teniendo aquí ambiente para las primeras, y siendo su autor uruguayo, y habiéndose formado aquí, ¿por que no afirmar que existe el teatro del uruguayo Florencio Sánchez?

Dejamos de lado —por ingenuo— el hecho de que, por haber representado Sánchez la mayoría de sus obras en la Argentina y vivido en ella algunos años (alterando su vida con estadias en el Uruguay) su teatro es argentino.

Precisaría olvidar que le fué más fácil estrenar allá, por existir más y mejor ambiente teatral; actuar más compañías y tener más amistades literariamente influyentes.

Situación que aún permanece incambiada con relación a los nuevos autores.

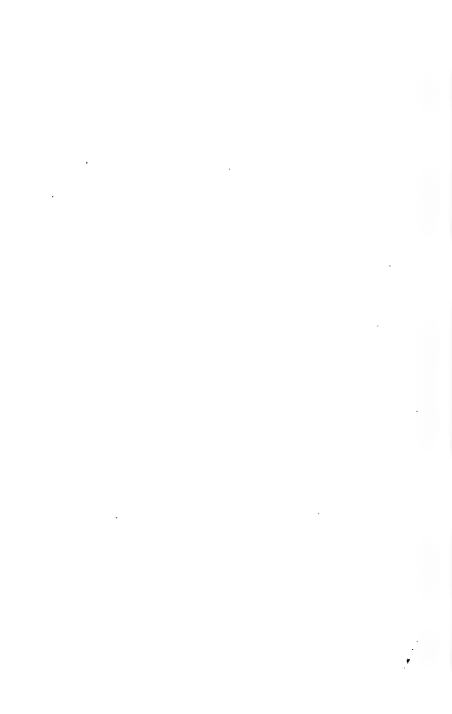
* * *

Por todo lo cual sólo estudiaremos el teatro uruguayo y, en general, a la obra del uruguayo Florencio Sánchez.

Y si por esa repetición de una palabra que define una nacionalidad, pudiera entenderse que somos patrioterios o hacemos patrioterismo, nos apresuramos a sentar que estamos lejos de esa posición espiritual, cuando menos en el concepto estrecho, mezquino y egoísta de la acepción corriente.

TERCERA PARTE

CICLOS DE NUESTRO PROCESO TEATRAL



Desde 1808, en que Juan Francisco Martínez escribiera "La lealtad más acendrada y Buenos Aires Vengada", hasta 1903 en que Florencio Sánchez escribiera "M'hijo el doctor", el desenvolvimiento del teatro uruguayo, considerado desde el punto de vista de su género, admite división en tres ciclos.

El primero, el ciclo histórico, que arranca del año 1808 con el citado Martínez y llega hasta 1856, con Heraclio Fajardo.

El segundo, el ciclo romántico, iniciado con Eduardo J. Gordan en 1858, hasta la última década del siglo en que produjera Samuel Blixen.

El tercero, el ciclo paisano, que parte de esa fecha y emerge límpido en 1903, año en el cual Florencio conmoviera los escenarios rioplatenses.

Aún considerándolo innecesario, recalcamos que los límites señalados como principio y fin de cada uno de esos ciclos, tiene —como todo límite— un mucho de arbitrario.

Así, luego en 1856, escribieron también teatro histórico, entre otros, Nicolás Granada, Abdón Arosteeguy, y ya a fines del siglo, en 1898, Wáshington Bermúdez. Ese mismo teatro lo cultivó luego en pleno siglo XX, Yamandú Rodríguez, con "1810" y "Fray-

le Aldao", munido de una más alta inquietud espiritual conmovida por gestas notables de la historia.

En igual forma el ciclo romántico se extiende más allá del 1900, en que Blixen nos diera "Invierno".

Y, mismo el teatro paisano, tuvo cultores con posterioridad a Sánchez, con Herrera, con Imhof, con Princivalle y —en tonalidad superiorizada— con Zavala Muniz.

Vemos, pues, que el límite es arbitrario, no sólo porque sobrepasado el que fija cada uno de esos ciclos, la producción continuó, sino por cuanto, al fin de cada uno de ellos, ya había comenzado el ciclo posterior.

Empero, mantenemos esa división por ciclos, considerando que responden a una realidad, trasuntada por la producción normal de los escritores abarcando el mismo género dentro de los límites fijados a cada ciclo y considerando, también, que la posterior es esporádica.

Ello, por otra parte, nos permite clarificar el proceso del teatro uruguayo, que es nuestro interés primario en esta materia.

Conviene aclarar, finalmente, que la definición de un ciclo, como esencialmente romántico, no excluye la significación también de romántico, del ciclo histórico, ya que el movimiento teatral romántico, si no iniciado, por lo menos acentuado con "Hernani", admite todos los géneros, desde el drama histórico al filosófico, y de la tragedia a la comedia.

Empero, tomando el principio romántico en su concepción más acabada, en su concepción subjetiva (predominio de la imaginación y de la sensibilidad) no cua-

draría llevar al teatro histórico al cuadro del romanticismo, en cuanto perseguimos una mejor y total diferenciación entre los ciclos.

* * *

El ciclo histórico, comienza en 1808, con la obra citada, en dos actos y en verso, del canónigo *Juan Francisco Martínez* que llenara las funciones de capellán de las fuerzas montevidéanas, que reconquistaron a Buenos Aires en 1806.

La intención localista de esta pieza aparece clara.

No se trata solamente de un arranque lírico de patriotismo del autor, llevado a magnificar un hecho notable.

El propósito radica en poner de manifiesto la intervención capital de Montevideo en aquella victoria, cuyo trofeo y méritos de la jornada, reclamaron para sí, ante la Corte de España, los de la vecina orilla.

El drama, con algo de corte clásico por el respeto de ciertos cánones, nos ofrece un verso claro, que va desde el romance eptasílabo hasta la octava real y la silva.

Sólo agregaremos que la obra, representada, debe ser de gran efecto por la nitidez de sus versos comprensibles aún para quienes no conozcan su secreto significado; por la aparatosidad del espectáculo; los recursos que pueden obtenerse de su escenografía (la escena representa el monte virgen del Uruguay) y por la música que acompaña la tonalidad espiritual del drama.

El segundo autor uruguayo que produjo obra teatral, fué *Bartolomé Hidalgo*, en 1816, año en que es-

trenara "Sentimientos de un patriota", que con "La libertad civil" (cuyo anonimato sostiene Rojas y Zum Felde la atribuye a Hidalgo), "El Triunfo" e "Idomeo", completa la clasificación común de "Unipersonales", dádolo por el autor.

La pieza —si así puede llamársele— es de carácter patriótico, exaltándose las luchas de la independencia americana.

Presenta ella, en su construcción, una novedad, de la cual no conocemos precedente.

Habla un solo personaje y se ofrece al oyente estas situaciones: cuando se produce un alto, fuera de foco sentimos música adecuada al estado psíquico con que se retomará la palabra, cuando no (haciendo marco de tres aristas) se colocan otros personajes mudos, que simbolizan las armas victoriosas, las banderas, etcétera.

Se sucede, así, la escena muda comentada por el personaje que habla, o solo sirven de decoración según las circunstancias.

La estructura, como se ve, es simple, pudiendo, empero, considerarse dentro de la forma teatral, aún cuando rudimentaria.

Podríamos decir, para una mejor comprensión de los Unipersonales, que ellos son un monólogo decorado con figuras plásticas, y con música, cuando, por pasarse de un estado a otro, calla el personaje que monologa.

La paz del 8 de octubre de 1851, dió a nuestro teatro una nueva pieza, "La Fusión", drama de circunstancias en cuatro actos, en verso y prosa, cuyo autor fué *Francisco Xavier de Acha*.

En la intención que tuvo al escribirla, concurren su acendrado deseo de paz, el amor sentido hacia su pa-

tria y el deseo de que fuera unida y fuerte, para así, en aras del progreso, convertirse en Nación.

Un hecho concreto —la paz, al fin formalizada— encauza sus sentimientos en obra acabada de exaltación patriótica. Siendo de Acha un hombre que trabajaba para el público y que poetizaba sus ideas, el momento le fué propicio y nos dió “La Fusión”.

A la fusión política, la hizo repercutir en el ambiente familiar y tomando dos familias enemistadas por odios partidistas (la de dos hermanos) para lograr su trama, hace, por boca de un personaje fusionista e intérprete de los sentimientos y ensueños progresistas del autor, la fusión de los hermanos y la de sus respectivos hijos que se amaban por encima de esas pasiones partidistas.

No falta en la obra el personaje representativo de una parte de la opinión escéptica.

A este respecto, cabe señalar, a manera de dato curioso, que en mérito a la misión patriótica que debía desempeñar la obra, muchas de las verdades expresadas por ese personaje, fueron suprimidas en la representación, aún cuando figuran en la pieza escrita un año después, las partes censuradas prisioneras del “encomillado”.

“La Fusión” nada tiene de drama. Todo lo tiene de circunstante: se recuerdan los horrores de la guerra; se arrepienten de los odios; se conducen de las haciendas perdidas y de los familiares desaparecidos.

Concluye con un brindis patriótico, debido a la pluma poética de Figueroa y baja el telón a los acordes del Himno Nacional.

“El Charrúa”, drama en cinco actos y en verso,

fué concebido por su autor *Pedro P. Bermúdez*, en circunstancias de encontrarse en el exilio —año 1842— y con motivo de una conversación de sobremesa mantenida entre amigos, acerca de lo que debía ser el drama y la tragedia de la época.

El drama se hizo y, perdidos los originales, fué reconstruido por su autor en 1853.

La obra es una exaltación fervorosa de la raza aborígen. La acción se desarrolla en el año 1573, cuando los conquistadores lograron quebrar la tenaz resistencia de los naturales.

Su mérito fundamental debe verse en la estructuración dramática; en la fluidez del verso y en la interpretación del elemento español, en tanto lo falso se muestra en las actitudes de los indios, sólo explicable por el fin buscado por el autor.

El fusilamiento de *Camila O'Gorman* y de su amante, ordenado por *Rosas* y perpetrado en 1848, dió tema a *Heracio Fajardo*, joven de 23 años, para su drama en seis cuadros y en verso escrito en 1856, con el nombre de la protagonista.

El proceso real fué interpretado por el autor en la forma que constituye la trama de la obra.

No cree *Fajardo* que *Rosas* castigara los sacrílegos amores de una muchacha con un clérigo, ni juzga razonable que éstos dieran lugar a escándalo con unas relaciones posibles de ocultación.

Fajardo sostiene en "*Camila O'Gorman*", que fué la persecución del tirano la que impelió a la fuga a la muchacha, ayudada por el clérigo, su único amigo.

La juventud, la desesperación y el fondo de flaqueza humana de los desgraciados, hicieron el resto, aun-

que aún le quedara a otro personaje de relieve, un monje falsamente virtuoso (desdeñado también por Camila) la misión de precipitar los sucesos, delatando a los amantes a la furia de Rosas.

La obra está construída con habilidad y la intensidad dramática campea en el curso de su desarrollo. El exceso de fantasía y la pasión desbordando en las escenas, suplen las dificultades lógicas que tenía que vencer el autor.

Desmerece la pieza, en esencial, por defender denodadamente la pasión política, de donde, no amenguada la intensidad surgente, por el empleo acertado de matices, y cargadas demasiado las tintas sobre los personajes históricos, estos llegan a no impresionar, por alejados de nuestro sentir de hombres.

De ahí que el autor, en su afán de denostar al tirano no se sobrepone a los sucesos.

De otro tipo, es el drama en cinco actos y en verso, "Amor y Patria", de *Alejandro Magariños Cervantes*, representado por primera vez en 1856.

El episodio de amor y de sentimiento patriótico, ocurre en un ambiente verdaderamente histórico, pese a no señalarlo las crónicas, y su realismo surge con mayor viveza, aún cuando no aparezcan para autenticarlo los personajes de relumbrón, porque lo tratado con maestría es el ambiente, el clima histórico que percibía en el ánimo de quienes se lanzaron en pos de los 33, en la cruzada redentora del país.

No existe en esta obra —la más injustamente olvidada por su calidad— otro fin que el humano: la exaltación de la criatura humana con sus pasiones virtuosas o mezquinas, en el juego doloroso y noble de sus des-

tinios humildes, cruzados por el más alto y generoso que conduce a los pueblos a la lucha contra el usurpador.

Abarcando el ciclo histórico, podríamos decir que *sus características* salientes, en esencial en sus comienzos (y mismo en las obras de Wáshington Bermúdez de los últimos años del siglo XIX) se corporizan en un fin preconcebido de índole política y de oportunidad, que permite explotar un suceso determinado, conduciendo la labor artística a tono con la psicología del público, si exceptuamos a la pieza de Magariños Cervantes.

Falta a la mayoría de las obras de este ciclo, una mayor perspectiva del suceso que se lleva a las tablas; falta una mejor comprensión de los personajes reales, y se desconoce el rol representativo de las entrelíneas de la historia, que debe asignarse a la ficción.

En nuestro teatro primigenio, la tendencia patriótica, y aún la política, marcan demasiado groseramente el juego que se propone el autor, para que, a la distancia desde la cual los juzgamos, descubramos el acierto y la belleza que distinguen a las obras de arte imperecederas.

* * *

El segundo ciclo de nuestro teatro, es el *ciclo romántico*, con un desarrollo tendido desde 1856 hasta el comienzo de la última década del siglo XIX.

Dentro de él, se destacan netamente Eduardo J. Gordom, Orosmán Moratorio y Samuel Blixen, su último cultor, podríamos decir.

Eduardo J. Gordom escribió, entre otras, "Desengaños de la Vida" (1858); "La Fe del Alma" (1866) y "El lujo de la Miseria" (1876) todas en verso.

Orosmán Moratorio, autor asaz fecundo, tiene sitio de privilegio en nuestro teatro, ya que escribió en todos los ciclos. Cultivó el teatro histórico, con "Patria y amor"; el paisano, con "Juan Soldao" y el romántico, entre otras piezas, con "Cora" (1877) su primer obra, aunque no la primera estrenada, que lo fué el juguete cómico "Una mujer con pantalones"; luego, "Luisa o las Campanas de la Aldea" (1878), "Culpa y Castigo" (1879), "María" (1880), éstas últimas en verso.

Samuel Blixen, contrariamente a los nombrados, produjo en prosa, ofreciéndonos un conjunto de calidad con "Un cuento del tío Marcelo", estrenada en 1891, en italiano, con la traducción de Fernando Magliori; "Jauja" en 1895; "Primavera", en 1896; "Ajena", en 1898; "Verano", en 1899 y luego, en el encuentro de los siglos XIX y XX, "Otoño" e "Invierno".

De Gordom y de Moratorio podemos decir (más de éste que de aquél) de la facilidad de versificación, notada aún hoy día, en relectura.

Uno y otro ofrecen las características del teatro español en boga en nuestro medio, aún cuando, en lo relacionado con la trama, existe entre ambos una marcada diferencia, de resultados comparativos favorables a Gordom.

En Moratorio, la intriga es de una sencillez extrema: desarrollada en ambiente social más "severo", se plantea el asunto, que es de amor, y no se aparta de él, llegando sin complicaciones ni interferencias a la solución buscada.

Así pasan sus obras, con su intriga de amor, pasión, de engaño o desengaño, de perdón o de muerte,

y con su declamación enfática y psicología de sus personajes ausente en nuestro medio.

Teatralmente consideradas, ofrecen escasa vigorosidad.

En Gordom, exceptuando en algo a "El lujo de la miseria", que persigue un fin de crítica a la sociedad, sus producciones ofrecen análoga tendencia.

Es indiscutible, empero, que si la versificación no es tan fácil y pronta como la de Moratorio, desde el punto de vista teatral acreditan superioridad sobre la de aquél.

Maneja mejor la técnica, ayudado o al amparo de una trama no tan sencilla como la del anterior, y en la cual, la interferencia de otros personajes secundarios y de pequeños asuntos, formalizan la intriga (ausente en Moratorio) y permiten marcar su superioridad sobre éste, en el sentido de la técnica teatral.

Samuel Blixen fué, no obstante, la más subida expresión del ciclo romántico. Al respecto, no puede buscársele parangón con ninguno de los dramaturgos que escribieron en ese período.

En primer lugar, su teatro toca al espíritu, por ser más bello, en el humanismo desbordante de sus páginas.

Es, por otra parte, el teatro de Blixen, el de un hombre superior, no sólo por el buen manejo de la técnica, sino por cuanto muestra al autor esencialmente culto y literato, produciendo comedia fina, con gracia o melancolía sana, natural, irrumpiendo de la boca y del sentido de sus personajes.

Claro es, que ese pulimento, que esa delicadeza de exposición y pensamiento, agregados a la índole de los

asuntos (si exceptuamos a "Ajena") hacen de su teatro un teatro carente de acción (recordemos en época más cercana, a Imhof). Pero es innegable que el asunto tratado, junto a su sencillez y junto a su humanismo, ofrece una técnica depurada y situaciones de momento y de pensamiento llenas de colorido y de una filosofía optimista, mismo cuando, como en "Otoño", su médula arrastra un pesimismo dulzón.

Concretándonos y repitiéndonos, puede afirmarse que Samuel Blixen fué el autor más considerado del ciclo romántico, y que su teatro, exhumado hoy día, si no alcanzaría éxito, sería, si, un reconfortante para el espíritu, agobiado de lucha.

Fueron, pues, Gordin, Moratorio y Blixen, los mejores cultores del teatro romántico, aún cuando no sólo a ellos se concreta éste.

Escribieron, además, entre otros muchos, José Cándido Bustamante que estrenó en 1876 "La mujer abandonada"; Estanislao Pérez Nieto, que diera a conocer "Apariencias y realidades", en 1877, y Nicolás Granada con "Las flores del muerto", en 1892.

* * *

El tercer ciclo del teatro uruguayo, hasta la aparición de Florencio Sánchez, es el *ciclo paisano*.

Por tener fundamental importancia; significar él la explotación del elemento vernáculo y haber sido recogido por el extraordinario dramaturgo, lo tratamos en capítulo aparte, que es el siguiente, con el título de "El teatro del novecientos", debiéndose entender que tal comprende los años inmediatos anteriores y posteriores al 1900.

CUARTA PARTE

EL TEATRO DEL NOVECIENTOS

No condice con el espíritu y los moldes de este trabajo, el desarrollo amplio del *proceso histórico del gaucho*.

Se impone, empero, esquematizarlo, a fin de conocer sus aristas salientes, su personalidad, como que ello permitirá una mejor apreciación de las obras que, escenificándolo, hicieron de pilares del teatro del novecientos.

El gaucho nace en el período del coloniaje, procreado por las razas inmigratorias —en esencial española y portuguesa— y por la mezcla de éstas con los indígenas.

Heredará, así, los caracteres de esas razas y sentirá el influjo todopoderoso del ambiente, su modelador fundamental.

Haciendo su vida en país desierto, sin estructuración social, judicial y policial, la vida nómade es su elemento y su escuela la lucha diaria con las fuerzas de la naturaleza y del desierto, y la lucha, esporádica, con la escasísima policía española.

De aquella libertad formará su audacia y de aquella escuela su astucia y su coraje, caracteres fundamentales predominantes en él y que, refundidos, estructu-

rarán su espíritu rebelde y su concepto amplísimo de libertad.

Audacia y coraje racial, concretándose en fuerza bruta y ciega, explotable y explotada en las contien-
das de la revolución americana, en la cual perdieron
parte de su caudal humano y por la cual encauzaron
—sin conciencia— sus defectos, en un fin de noble e
histórico desprendimiento.

La evolución va tallando su obra.

El país entra en un principio de formación: las
pulperías, esparcidas estratégicamente cerca de los “pa-
sos” y a manera de “parada”, toman cada vez más in-
cremento; la propiedad privada —en concepto incipien-
te del derecho— es ya un hecho a medias, a través de
las “estancias”, que extraen leguas y leguas a la tie-
rra de todos; llegan, buscándose humildes en la sole-
dad de los campos, los ranchos, que luego harán po-
blaciones. Y, al influjo de una organización social y po-
lítica que ha ido levemente acentuándose, el gaucho
menos gaucho entra al servicio del propietario y el gau-
cho más gaucho, prosigue su vida libre, y perseguido,
hace matrerismo, comenzando a tomar carácter la lu-
cha con la autoridad, que deviene, por determinismo
de los hechos, en su implacable enemigo.

Asoman las guerras civiles reclamando su pujanza,
su bravura, su ofrenda de vida.

El gaucho acudirá antes que nadie, y dejará en
el campo cientos de unidades-hombres.

Entre la lucha de la revolución americana y la lu-
cha de las guerras civiles, la fuerza gaucha —tromba
del desierto— se verá diezmada.

La evolución prosigue.

La absorción del campo por la ciudad, es la absorción del gaucho por el caudillo. Se robustece la autoridad de éste y decae el prestigio de aquél. Sus caracteres fundamentales tomarán plano inclinado, por cuanto, compelido el gaucho a matrear o a hacer vida pasiva, continuará cayendo en ésta.

Está así el gaucho, al servicio del caudillo y caerá aplastado con él, cuando la dictadura de Latorre acaba con aquéllos.

Estamos en el último cuarto del siglo XIX.

Entonces aparece, ocupando el primer plano de la población del campo, los gauchos sobrevivientes —apaisanándose— y los nativos —paisanos ya— nacidos de esos gauchos, y de la corriente inmigratoria casi esencialmente italiana, de mediados del siglo XIX, todos los cuales crecieron y se fortificaron bajo el signo de una mínima pero ya evidente estructuración social, judicial y policial.

Con esa población, sufriendo el acorralamiento espiritual y moral de tales luchas gigantescas, llegamos al borde del siglo XX, en que la raza gaucha tiene ya el significado de la muerte: desaparición total, y el homenaje que los hombres le rinden: su recuerdo.

Vivimos ya, en pleno reinado del paisano.

Precisa dejar claramente expuestas dos observaciones: una, que el gaucho clásico de nuestra campaña, paralelamente a sus características primordiales de audacia, coraje, astucia, rebelión y concepto de la libertad, ofreció, ya rasgos espirituales en su amor a la poesía, echada a los horizontes en tristes, vidalitas y cielitos; ya pasión por el juego concretado en las carreras de caballos, riña de gallos y taba, como asimis-

mo que usó del lenguaje conciso y llano, que al pasar del tiempo hizo la "filosofía" del gaucho, de fraseo sentencioso y refranero.

La segunda observación consiste en señalar —en reconocimiento de hechos de prueba auténtica— que el gaucho hasta su edad de oro (acaso como desprendimiento lógico de su medio de vida) en su libertad primero y en su matrerismo después, asaltó estancias y violó mujeres, como hizo, también, fe de su desdén al trabajo, más aún, organizado.

¿Y el paisano?

El paisano es el habitante del campo desde el último cuarto del siglo XIX, que surge del fluir de las nuevas generaciones bajo el signo de la lucha por una estructuración orgánica de la nación.

Los restos del gauchaje alimentan aún las levas del gobierno y las montoneras revolucionarias; nuevas inmigraciones desbordan a la campaña exigiendo protección oficial y orden; modernos conceptos morales y jurídicos configuran, ayudados por una enérgica represión policial, una modalidad más moderada al hombre de campo.

Siguió el paisano como elemento útil y pronto para las gestas revolucionarias; mantuvo su coraje y su ley de justicia; también su pasión por el juego; su mística supersticiosa y su temperamento pasivo en lo que a visión de progreso atañe.

A cambio, se apegó al concepto de propiedad privada y se rodeó de un marco moral más saneado, y de un culto inquebrantable a la "palabra empeñada".

No es que haya habido transición entre el gaucho

y el paisano. No, a menos que la indispensable por vías de procreación.

Las cualidades y defectos más o menos comunes se las dió a ambos tipos de pobladores de nuestra campaña, una misma condición: su vida, a través de su ambiente.

Lo que al gaucho le impusiera la lealtad a su ley bárbara, le impone al paisano su lealtad a la nueva ley, que ha aprendido a respetar y querer en los incipientes conceptos de estructuración social y jurídica.

De ahí también que el mismo sentimiento de orgullo que experimentara el gaucho por su libertad, cuando el derecho de libertad exaltado hasta el paroxismo creaba la bandera de la patria, le impele al paisano a defender su propiedad, cuando el derecho de propiedad crea las milicias que deben hacerlo respetar.

Tal nuestro paisano.

* * *

En ese entonces —y desde la aparición de Martín Fierro en adelante— hacía furor en el ambiente rioplatense, *la literatura de truculencia gaucho-policial*, con su cultor máximo: el argentino Eduardo Gutiérrez.

Estaban, pues, en boga, Juan Moreira, Juan Cuello, Hormiga Negra, El Mataco, Pastor Luna y otros de igual corte.

Era siempre un mismo conflicto y un igual proceso: el derecho del gaucho frente al derecho de la sociedad organizada, saneando ésta en lucha contra el

individualismo salvaje de aquél y defendiéndose el gaucho, matrerando y peleando hasta matar.

Obvio es decir, que para la imaginación ingenua, infantil y sin recodos del público, el perseguido era el elemento simpático, y el representante de la sociedad el mal mirado.

De esa novela gaucho-policial, cuyos caracteres, tipos y ambiente teníamos aquí, deviene nuestro teatro paisano.

Antes de estudiar su proceso corresponde señalar un antecedente de valor.

Acota Ricardo Rojas, en su libro "La literatura argentina", con todo el acierto de su saber y autoridad, y refiriéndose al teatro nacional argentino, estas palabras, de aplicabilidad también en nuestro medio:

Drama que ha nacido de simiente autóctona, por espontánea germinación de estos aportes folklóricos: el gaucho como personaje, la payada como diálogo y el baile popular como animación y color de la escena.

De remontarnos, pues, a los antecedentes de nuestro teatro vernáculo, debemos evocar la simiente de lo que más tarde —en lógica evolutiva— sería aquél: los motivos gauchos de sus fiestas o simples reuniones, con la danza, con la música, con el verso.

Así, *la payada de contrapunto*, considerada como una de las primeras formas embrionarias del arte dramático, nos daba el dialogado con su sentido y su variado tema; su música, poniendo no sólo una nota más de arte, sino también haciendo de "tiempo" entre el verso finalizado de uno de los payadores y la contes-

tación a comenzar de otro y, por último, ofreciéndonos en su desarrollo acción de "hechos" (que también existe acción en la idea) cuando, por haberse encaminado el diálogo hacia la alusión personal e hiriente, creándose con ello un ambiente molesto, el desenlace devenía en pelea.

Luego *el pericón*, si no ofrece solución a su desarrollo (como la payada de contrapunto, la cual puede terminar con el triunfo de uno de los personajes, por declararse el otro vencido o por espontánea decisión del auditorio) nos ofrece sí, una trama más acabada, con su movimiento, sus gestos, sus "relaciones", su cantidad de personajes, su música, su diálogo variado, según el estado psicológico de cada bailarín, traducido en versos de pasión, de esperanza, de desdén, de intriga y, finalmente, con sus figuras, tendiendo el conjunto a la forma teatral.

Sobre el pericón, dice Lynch —citado por Rojas— que en su forma primitiva estaba integrado por cuatro figuras:

1° El espejo, solía llamarse también demanda, indicándose tal vez con esa palabra, el comienzo del baile erótico simbolizado por cada pareja, como en el principio de la cuadrilla.

2° El alegre, concluye con una especie de baile y canto.

3° En la cadena, fórmase una ronda y a la voz del corega va el danzarín cambiando de compañera una tras otra hasta encontrar en la rueda a la dama de su demanda.

4° Para el cielo, cada pareja danza en medio

de la ronda, ya a modo de valse, ya a modo de zapateado con castañuelas. Entonces la pareja dialoga sus relaciones, etcétera.

El final lo sabemos: con los pañuelos blancos y celestes, se forma el pabellón.

Conviene recordar que tanto la payada como el pericón tuvieron cabida en nuestro teatro dentro de sus distintas manifestaciones, apreciable ello en obras de Enrique de María, de Wáshington Bermúdez, de Orosmán Moratorio, de Víctor Pérez Petit, y otros.

Conviene recordar, también, que en la formación del teatro paisano, tuvo cabida tanto la payada como el pericón, constituyendo la nota más pura de esos ensayos.

Volvamos a la influencia de las piezas gauchopoliciales de Gutiérrez, de las cuales surgirá el teatro paisano con su primera manifestación en adaptaciones representadas en los circos y con un intérprete: los hermanos Podestá.

El circo era —incipiente aún— lo que es ahora, con números a cargo de malabaristas, trapecistas, forzudos y payasos.

A esos números y en explotación de Juan Moreira y sus sucedáneos, se entremezcló *la pantomima* (gestos y movimientos sin palabras) en las cuales quiso reflejarse la lucha de aquellos héroes.

Eran —recalcamos— pantomimas.

Al respecto cuenta Pepe Podestá, en un reportaje que en 1911 le hiciera Vicente A. Salaverri, que un francés, viendo una de esas pantomimas de Juan Moreira, le dijo:

—“No está malo. Pero me gustaría más si le pusieran palabra”. Y agrega Podestá: “Yo no le repliqué nada, pero al día siguiente tomé la novela de Gutiérrez y escribí las que debía pronunciar cada personaje. El Dr. Regules me puso el visto bueno”.

A su vez, el propio Florencio Sánchez, en conferencia leída en el Ateneo de Montevideo —que extraemos del libro de González Pacheco— expresaba sobre el punto:

Eran mimos más o menos expresivos. No hablaban aún pero ya empezaban a hacer daño.

¿Quién no se sintió Juan Moreira después de haber visto despanzurrar a Sardetti a puñalada limpia?

.

Luego hablaron. Soy testigo de la evolución. “Ché, vos hacés de alcalde y yo, que soy Moreira vengo y te digo: —Está bien, amigo. Ya le llegará su turno. Le vi’a dar más puñaladas...” — Y vos me decís: —Que lo metan al cepo.

Después escribieron eso mismo que se decían.

.

Apareció Vicenta y dijo: —Matáme, mi Juan, matáme! Era la mujer, factor dramático que faltaba.

Fué, pues, al influjo de esas obras de truculencia gaucho-policial, que nacieron las pantomimas, pantomimas que luego se harán dramas en *adaptaciones* escritas, y pasarán del circo al tinglado.

El actor Podestá, en el reportaje aludido, se refiere a una adaptación del Martín Fierro bien recibida por el público y realizada por el Dr. Elías Regules, y otra de "Juan Cuello", a su cargo.

Se fueron, así, formalizando "tiempos" —no digamos escenas y actos en su acepción clásica— y junto a la pista, en el fondo, apareció el pequeño escenario que fué la representación de la comisaría, del rancho, y más aún, de la pulpería, en su misión y conformación verdadera: una "parada", asiento de almacén y boliche, en que se "despachaba" desde adentro, y el gaucho y su cabalgadura descansaban o tomaban afuera, bajo la enramada.

La pista del circo siguió usándose a manera de apéndice, como campo más adecuado para la acción principal (luchas, riñas) de las piezas representadas.

No cambió, empero, la fisonomía de éstas: gauchos y milicos; gauchos y alcalde; perseguidos y perseguidores; justicias encontradas, en representación de dos destinos, de dos derechos. Y, a veces, salpicando aquí y allá el espectáculo, apareció el inmigrante, del cual quiso extraerse el elemento ridículo.

Cambió, sí, poco a poco, hasta acabarlo, el carácter de los actores: los malabaristas, los trapecistas, los forzudos, los payasos, evolucionaron con el espectáculo y se hicieron actores teatrales. Y, a las representaciones circenses, sucedieron las teatralizadas.

Y ese teatro triunfó.

Triunfó como cosa nueva; triunfó por cuanto en él se trabajaba con elementos nativos: el gaucho, con sus características de coraje (valor considerado prototipo de hombría), su desprecio a la vida y su amor por la libertad.

Triunfó, aún más, como que se hizo nervio del verdadero teatro nacional, retomado con un ambiente nuestro, el cual nos dará el teatro del novecientos con Moratorio, Pérez Petit y Florencio Sánchez, escritores principales de este ciclo, pues tuvo sus iniciadores en *Pepe Podestá*, con la adaptación de "Juan Cuello" y en *Elías Regules*, con la adaptación de "Martín Fierro"; su pieza "El entenao" (1892) que no conocemos y "Los guachitos", (1894) un acto y seis cuadros, falto de valor.

* * *

Orosmán Moratorio debe ocupar destacadísimo lugar en la evolución de nuestro teatro.

El primer intento serio para dar forma escénica al drama criollo que, como viéramos, se concretaba a adaptaciones circenses de las novelas gaucho-policiales de Gutiérrez, a él le pertenece con "Juan Soldao".

El autor catalogó su obra como drama criollo-satírico-político. Se estrenó en Montevideo el 14 de noviembre de 1893, por la compañía Podestá-Scotti y consta de un prólogo, dos actos divididos en tres cuadros cada uno y un epílogo.

Siquiera sea considerando el mérito señalado, expondremos su argumento: un periodista pide audiencia a un Ministro y recibido por éste, se queja del tra-

to que se le da al gaucho (leamos paisano), expoliado y sojuzgado por la policía, a través de la autoridad del comisario, dueño o poco menos de vidas y haciendas.

Defendiendo el Ministro la posición del gobierno y no dando crédito a la queja, invita al periodista a que recorra disfrazado (y resguardado por un documento oficial) el país. El periodista acepta y el prólogo termina.

El primer acto tiene tres cuadros, subtitulados: "Junto al fogón", "En las carreras" y "Sufragio libre".

"Junto al fogón" se desarrolla en el rancho de Juan Soldao —el protagonista— a donde llegara, disfrazado de negro, el periodista. Allí sabe éste la vida de temor del paisano, hacia la autoridad que nada respeta; se entera del deseo del comisario de conquistar —toda forma de conquista será buena— a la mujer de Juan Soldao y sabe de la disposición de éste de pedirlo a cualquier precio.

El segundo cuadro se desarrolla en la pulpería (a cuyo frente vemos a un genovés), centro de reunión, porque había en la senda que la orilla, una carrera entre el caballo del comisario y el de Juan Soldao. Gana el de éste y aquél no paga. No hay protestas. Un conformismo asustadizo, no tiene siquiera entidad para presagiar una pelea, que no ha de venir. En tanto se liquida la carrera, el comisario juega a la taba: echa mala... y canta suerte, levantando la parada. Nadie protesta.

El tercer cuadro nos presenta el momento de una elección. La Mesa recoge los votos. Allí se viola descaradamente el sufragio, violación dirigida por el co-

misario y compartida por el Juez de Paz, incapaz de sublevarse ante la autoridad, pese a la protesta de Juan Soldao, el otro componente de la Mesa. En pleno acto electoral, llega la "leva", arrasando con el paisanaje.

Entramos en el segundo acto.

Como primer cuadro se nos ofrece la comisaría (su subtítulo) donde los arrasados por la "leva" se encuentran en el suelo, maniatados. Entre ellos, el héroe de la pieza, al cual dejarán "por muerto" de una paliza. Juan Soldao logra huir, sin convencer a los otros que lo imiten, aún cuando éstos le proporcionaron la herramienta para zafar de las sogas.

En el segundo cuadro, "La muerte de un valiente", Juan Soldao muere peleando al encontrarse con la policía y a la vez que pide lo maten de frente ofreciendo el pecho, mata al comisario.

En el tercer cuadro, "El hombre sin cabeza", presenta a los desertores (aquellos apaleados del primer cuadro) en pleno monte y en plena noche, escondidos.

Un ruido extraño los pone alerta: es Juana, la mujer de Juan Soldao, llegando como enloquecida en su búsqueda, luego de haber escapado a la persecución del comisario. Ignora la muerte de su hombre, pero la presiente.

Luego... las aguas del río en cuyas orillas se desarrolla esa acción, traen un fantasma: el cuerpo sin cabeza de Juan Soldao.

Un breve epílogo y termina la obra.

Como primer mérito a apuntar en el drama de Moratorio, debe señalarse el haber dejado atrás la arista hasta entonces explotada a tono con el gusto del público: la truculencia policial.

Colocándose en su época, tomó a un paisano (un tanto de excepción, cierto es, en ese entonces) que si es guapo, no es pependenciero, y si es libre, no es matrero.

Señaló con acierto el concepto paisano de la amistad; la ya notoria decadencia de la libertad en que viviera el gaucho en ese cuadro de la comisaría donde nadie se anima a seguir a Juan Soldao; señaló también con acierto la mansedumbre del paisano frente a la prepotencia policial, que lo roba en la jugada y calla y que lo "arrean" a la comisaría sin un grito de protesta.

A cambio, fácil es señalar sus nítidos defectos. Así, el comisario, dentro de la pulpería, haciéndose avisar cuando larguen la carrera y luego el resultado, sin dirigirse al costado de la senda donde correrá su parejero, es una nota falsa, sabiendo lo que la pasión por el juego significaba en ese entonces, y más aún, sabiendo que vencer a Juan Soldao, era, en otra forma, castigarlo.

No escapó a Moratorio la veta humana al mostrar que su paisano "sufre toda clase de persecuciones" y "cualquier caciquillo insolente se cree dueño y señor de vidas y haciendas". Lo presenta, a su vez, "como víctima de las injusticias" y "la más nefanda de las tiranías".

Pero, por sobre todo ello, campea, junto al aspecto social de la lucha del paisano con la policía, el aspecto político, de donde, paralelamente a la protesta por las injusticias que caen sobre el paisano, se asienta la protesta contra el despotismo.

Fácil es observar que la pieza de Orosmán Moratorio, hizo de pilar seguro en nuestro teatro vernáculo, que fué el del novecientos.

Junto a él y como otra de las manifestaciones precisas de ese teatro, colocamos a *Víctor Pérez Petit*, que estrenó "¡Cobarde!", en el nuevo pabellón Podestá-Scotti (Montevideo), el 3 de noviembre de 1894 y cuya acción sitúa en una estancia de Cerro Largo, en el año 1852.

Se trata de un drama en tres actos, cuyo argumento, puede concretarse así: don Anastasio Gordillo es un viejo revolucionario que tiene un hijo, Pedro, en cuyos oídos ha resonado un arraigado principio de su padre: "...el gaucho pobre no tiene más prenda que su honor. No te dejés insultar nunca por naides, ni faltés nunca a la palabra empeñada. Ansina, pobre y todo, serás el hombre más grande de la tierra".

En ángulo opuesto, un español, don Gil Grajales, que ha llegado al país para hacer y haciendo plata, y una hija, Natividad. Tiene del gaucho el concepto justo: lo conceptúa haragán, jugador y peleador.

En plano intermedio, Rampli, un lombardo que arrendara a don Gil una extensión de tierra y luego amontonara dinero.

Natividad es novia de Pedro, pero es propósito inquebrantable de su progenitor imponerle otro marido: Rampli.

En la estancia de don Raymundo Casal, había un baile. Gil ha prohibido a su hija bailar con Pedro, bajo amenaza de azotarlo y azotarla. Pedro se entera y al querer tranquilizar a su novia, ésta cree percibir una amenaza de aquél hacia su padre. Le ruega ella empuñe su palabra de que no lo matará si llega el encuentro, debiendo concretarse a la defensa. Pedro promete, con el valor que acostumbra dar a su palabra.

Se formaliza el baile y los novios forman en la rueda del pericón, que se interrumpe con la aparición de don Gil Grajales. Riñe a su hija e insulta a Pedro insistentemente. El padre de Pedro exige al hijo que lo pelee, también insistentemente.

Pedro calla, en su lucha interior. Pero las ofensas recrudecen. No pudiendo más, tocado en su amor propio, contesta al insulto con el insulto y recibe un rebencazo.

Don Anastasio le grita: ¡matálo!, y Pedro extrae su daga y acomete.

Entonces, se oye el grito implorante y exigente de Natividad: ¡Pedro!

Este comprende. Ese grito es el llamado a la realidad, el recuerdo de la palabra empeñada. En extraordinaria lucha interior, vence el impulso y callado sale hacia la noche (es el momento más feliz de la obra por su sentido y su patetismo).

El padre le escupe esta palabra: ¡Cobarde!, y pelea a don Gil, matándole.

La obra, luego, toma dos caminos y llega a un fin: por un lado Pedro, recibiendo el desprecio de todos y callando la mortificación que ese desprecio le produce (situación la más falsa de la obra) y por el otro su padre, perseguido por la policía. Cuando ésta va a rodear su guarida nocturna (estancia de don Raymundo Casal), Pedro recibe aviso por boca de Natividad y va donde su padre. Al llegar Pedro, a aquél, maniataado, se le conduce preso. Pedro entra, detiene daga en mano a la partida y pelea por liberar a su padre. Al fin cae y su padre proclama su guapeza, que es alivio, al comprender que Pedro no era un cobarde.

"¡Cobarde!" es superior a "Juan Soldao" considerado desde el punto de la técnica teatral, dentro de cuyo marco se coloca acabadamente.

Considerada como obra de ambiente, tiene, como la de Moratorio, sus virtudes y sus defectos.

También dejó atrás, la explotación de las truculentas novelas gaucho-policiales, por lo menos, en la parte de demérito de aquellas, en las menos nobles, aristas precisamente con las cuales se modeló las representaciones de pantomimas y adelantando un paso, las primeras adaptaciones escénicas.

Bien trajo a escena Pérez Petit, el honor de la palabra empeñada, que acarreó a Pedro el pasar por cobarde; bien puso, luego, guapeza en su corazón firme y en sus brazos fuertes; bien puso las notas del pericón y las payadas, salidas temperamentales que no podían faltar, como no faltaron en Moratorio; bien puso el desprecio del paisanaje hacia Pedro, al cual no comprendiera.

Y aquí aparece un defecto visible de la obra.

No es posible aceptar —sin desmedro de los caracteres fundamentales del paisano— que Pedro, luego de no pelear por cumplir su palabra, recoja mansamente el desprecio notorio, indisimulado y hasta el reproche de los paisanos de su amistad.

Cumplir la palabra empeñada era muy del paisano. Pero no mediando ella, el desprecio ofensivo, exigía rendición inmediata de cuentas.

Como Moratorio en el caso del comisario que pedía informes sobre la largada y luego el resultado de la carrera sostenida por su caballo, desde adentro de

la pulpería, Pérez Petit tuvo, en lo señalado, un error de subido tono.

Cabe indicar también, que ambos escritores colocaron en sus obras al inmigrante, no moviéndose solamente dentro del tono de lo ridículo con que se le explotara en el circo, sino tomándolo como nota de ambiente, como un elemento más, enraizado ya en nuestro teatro vernáculo.

Así, el genovés de Moratorio y el lombardo de Pérez Petit, en el cual el paisano demuestra esa su malquerencia al "nación" y éste su sentido de progreso.

A manera de dato de valor histórico, recordamos que el drama de Pérez Petit tuvo, al representarse por primera vez, un desenlace distinto: viéndose Pedro despreciado por todos y sabedor de la muerte de su padre a manos de la policía, se mata de un balazo.

Como se ve, Pérez Petit cambió el final, dado que en la edición conocida por nosotros (1912) al padre no lo matan y el hijo muere peleando a puñal.

Tal detalle lo sacamos de un comentario de José A. Fontela inserto en un "Catálogo General de la botica Central homeopática", (1895), acompañado de narraciones rioplatenses y publicado en "El Día" del 9/11/1894.

Por considerarlo de interés y porque el autor de "¡Cobarde!" cambió después los detalles a que se aludirán, transcribimos parte del juicio de Fontela, a la obra primitiva.

"Por otro lado, de donde sale ese valiente bata que, en vez de provocar al que duda de su va-

lor, como hicieron todos los gauchos de los buenos tiempos, se pega un tiro con una pistola sin pecar?

Ese no es gaucho rioplatense.

El gaucho rioplatense que yo conocí y con el cual he vivido, volvería por su reputación buscándola en su campo propio y según la costumbre, poniéndole un barbijo o abriéndole uno o más ojales en el cuero al atrevido que hubiese osado insinuarle dudas respecto a su valor.

!

El suicidio no fué patrimonio del gaucho rioplatense, y es injuriar su memoria atribuírselo al gaucho guapo que sabía buscar la muerte desafiando partidas y batiéndose con ellas en lucha desigual."

Tanto Moratorio como Pérez Petit, tienen mérito suficiente para no ser olvidados donde se escriba sobre el teatro uruguayo.

Recordemos el proceso de éste: circo, pantomimas y adaptaciones, hasta que ellos nos dieron "Juan Soldao" y "¡Cobarde!"

De donde, no sólo fueron los primeros en darle forma escénica al teatro netamente paisano, sino que fueron también los primeros en hacer —en crear— ese teatro.

Méritos tales, obligan a destacarlos.

* * *

Dejamos a nuestro teatro paisano con las alas prontas para el vuelo.

El circo y la pantomima, pasaron ya; las adaptaciones, no tienen prestigio; al gaucho que hizo escuela de matrerismo y matonismo, lo dejaron un tanto de lado Moratorio y Pérez Petit, aun cuando lo tomaran como asunto y hubiera peleas y muertes. Pero las aristas salientes de la explotación circense que era la explotación menos noble de las novelas de Gutiérrez, sufrieron pulido en técnica y en caracteres.

Era el primer paso firme de nuestro teatro vernáculo.

Pasaron pocos años —minutos apenas en la historia de los pueblos— y llegó un hombre y llegó una obra: *Florencio Sánchez* y "*M'hijo el doctor*", cuya acción transcurre en una estancia de nuestro país y en Montevideo.

Las alas se batieron y el vuelo se produjo.

Llegó Florencio y ni el gaucho ni el paisano pendenciero, fueron más los héroes únicos de nuestro teatro.

Abrió los ojos, observó el ambiente —que había vivido— y extrajo al paisano en su molde ya común, que era el de la decadencia gaucha.

Vió la realidad plena (objetiva y subjetiva) y la copó.

De ahí el dibujo que hiciera de ambientes, de tipos, de caracteres, donde no se falsea el motivo, ni la psicología del paisano. La fidelidad del dibujo será exacta.

Y vimos, diseñados por su mano maestra, al paisano parco, sentencioso, con conceptos tradicionales del deber, prohijado por una moral rústica, cerrada: don Olegario; a una paisanita puro instinto, ingenua

y mansa para el amor: Jesusa; a una curandera —tres rasgos y un tipo— muy de la época, “médica” respetada por la ignorancia y la superstición del paisano: mamá Rita; a un extranjero del cual no hizo ridículo ni buscó comicidad: don Eloy; a una novia empapada de tardíos prejuicios, antigua paisanita que “limada”, dejó de tomar mate porque ahora —en la capital— le hace daño: Sara; a una madre “todo madre”: Doña Mariquita y, finalmente, a un futuro doctor, egoísta, con conciencia encontrada a la de su padre sobre todos los problemas y mismos sentimientos, un poco por la cultura que fuera absorbiendo en la ciudad y otro poco porque ese liberalismo encontró campo propicio en su psiquis: Julio, o “M’hijo el dotor”.

Este, que conquista a Jesusa y la hace madre, no acepta casarse, porque no la quiere. A su frente, don Olegario, exige repare el mal.

El problema de fondo de la obra, saldrá de ese choque, planteado, aún cuando el desenlace haya merecido críticas.

¿Y qué problema es éste?

El derecho de Julio —que Julio defiende— a no vender su alma, frente a la imposición social —que don Olegario representa— de reparar el mal.

La solución es el triunfo de la vida en el triunfo de Jesusa, que obtiene el amor de Julio.

La crítica, en general, juzga más o menos acerbamente, el final de la obra, que a nosotros se nos antoja exacto, real, impuesto ya.

Julio logra querer a Jesusa y casarse, porque pese a su revolucionarismo, éste no había ganado su fon-

do. Era el suyo, un revolucionarismo de cultura, que no había sentado en la idea.

Su fondo mantenía latente —acaso sin percibirlo él mismo por falta de motivo de fuego que diera campo a su exteriorización— su raigambre paisana (educación total, medio, crianza).

Y el pasado lo llamó por boca de su padre (que ha de haberlo hecho meditar); por evocación de su hijo (raíz apegada a su suelo estrecho); por sugerencias ingenuas y al final palabras vivas de Jesusa.

Que aceptando ello carecería la obra del sentido revolucionario que quiere vérselo a través de los conceptos de Julio... cierto.

Pero nosotros, que no vemos ese fondo revolucionario, no podemos sostenerlo.

Un hombre como Sánchez sabía exponer y liquidar lo que quería. No ha de ocurrirsenos achacarle error en el desenlace.

A nuestro juicio, si bien quiso Florencio representar en Julio un criterio, —una moral, sería más justo— revolucionario, no quiso su triunfo.

De imponerlo, habría olvidado la “realidad de la vida” en el novecientos.

Le bastó colocar frente a frente dos morales encontradas, y a la humana, la de Julio, la abatió haciendo triunfar la vida, con el triunfo del verdadero ente que había en Julio: un hijo de su padre, con cultura revolucionaria, a la que dejó de lado, al aparecer el “hijo” de aquel viejo don Olegario.

Siempre queda, empero, el concepto nuevo, expuesto por boca de Julio. El concepto humano, imposible casi, hoy día, de ser vencido.

Creemos, pues, que el final de "M'hijo el doctor", era el único, en ese entonces y en esa obra, que cuadraba. Condice, por otra parte, con la esencia medular de la pieza.

De todo lo expuesto surge el mérito fundamental de Sánchez.

Por un lado nos presenta un medio no falseado y un "paisano tipo", habitante común de nuestra campaña en el último cuarto del siglo XIX. Pero lejos de parar y concretar en él toda la obra —como lo hicieron sus predecesores al llenar el plano de aquéllas, en esencial, con el gaucho— Florencio extrajo otros personajes del ambiente: una paisanita, una curandera, un extranjero, una madre "madre", a los cuales mostró en todo su realismo, formalizando con ellos los tipos comunes de la campaña, pintados con caracteres firmes y precisos.

Por otro lado innovó al plantear el problema social de don Olegario y Julio, corriente aún hoy día, en lo que tiene de hecho y en lo que ofrece de apreciación.

Se evadió, así, de la exterioridad de la vida y puso un anticipo e hizo un llamado a la necesidad de pensar.

Abrió con ello amplio camino al teatro uruguayo, lo cual no había logrado ninguno de sus predecesores, ya de los ciclos histórico y romántico, ya del ciclo paisano.

Eso representó Florencio Sánchez en nuestro ambiente, con "M'hijo el doctor", dando al teatro paisano, con personajes paisanos, una obra de arte, la primer obra de arte.

Con "M'hijo el doctor", el teatro nacional, como la luz bíblica, Fué.

* * *

Ya que hablamos de la aparición de Sánchez, hemos de formularnos una forzosa interrogante para finalizar esta parte: *¿qué influencia de escuela pesó sobre el gran dramaturgo?*

Muerto ya en nuestro medio el romanticismo y en pleno auge el realismo, los críticos atribuyen a éste, corporizado en Zola, Gorki y otros, la fuente influyente.

No olvidamos nosotros, empero, que el buscar y señalar influencia de escuela sobre la obra de un autor, es "cualidad orgánica" de la crítica; que la esencia de los movimientos literarios de la Europa decadente, recibidos por nosotros —con lógico retraso— llenaba los espíritus; que dar a esa influencia más de lo que en realidad daba, "queda bien"; que es muy "intelectual" apresurarse a señalarla al autor que obtiene renombre, aún cuando éste no haya leído a sus presuntos maestros.

No olvidamos eso.

Y, precisamente, por no olvidar, consideramos absurdo —en el caso de Sánchez— buscar la influencia del realismo, a través de un Ibsen, de un Bracco o de quien fuere.

Muy poco costó a Florencio hacer realismo sin influencia ajena.

El medio en que actuaba; la materia palpitante de su vida que tenía al alcance de su mano; su extraordinaria intuición; su propia filosofía, le imponían solamente

un movimiento de cabeza, para recoger de la vida lo que la vida le ofrecía, y hacer realismo.

Para arrancarle a esa vida un don Olegario, un don Zoilo, un Lisandro, un Canillita, una Zulma, una Jesusa; para arrancarle un ambiente rural o de conventillo, no precisaba Sánchez— y no precisó— de la influencia de los movimientos extranjeros ofrecidos por libros extranjeros.

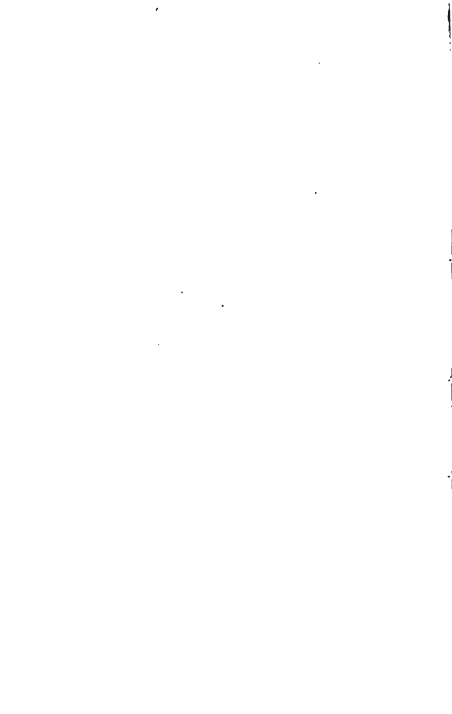
Consideramos por ello un profundo error (hijo, tal vez, del snobismo literario) sostener que Florencio sufrió la influencia del realismo y de los realistas.

No y no.

El realismo —como fuente— y los autores realistas —como escuela— nada le dieron.

Florencio Sánchez todo lo tenía: ambiente, tipos, caracteres e intuición.

Su realismo se lo dió la vida que giraba a su alrededor y a la cual contemplaba con su filosofía tendida a la explotación del arte realista.



QUINTA PARTE

SU OBRA TEATRAL

Nada tan preciso, nada que tan cabalmente sintetice nuestra posición al referirnos a la obra del gran dramaturgo uruguayo, como estas palabras de Rodolfo González Pacheco: (1)

“Las ideas, el estilo, la cultura: he aquí, en sustancia, las insustancialidades que han ganado la atención de los críticos de Sánchez. Y no es que eso no merezca también examinarse. Pero, si no existe, obvia probarlo; prueba otra cosa: el deseo de deprimirlo. —El tipo es bueno, pero ignorante... — ¡Es bueno o malo!

Desde el fondo de una chacra viene a nosotros con su mensaje frutal, un campesino. Y en vez de abrir su canasta y llenarnos el alma de su alma, nos quedamos mirándole su facha, sonriéndonos, superiores, de sus modales groseros. Y nos creemos muy sagaces... Hasta que aparece nuestro hijito o la sirvienta y nos descubre el tesoro fragante y sabroso”.

(1) “Un proletario: Florencio Sánchez”. Editorial Casa del Pueblo. Buenos Aires. 1935.

Tal nuestra posición.

Si Florencio careció de cultura; si su estilo carece, literariamente, de depuración, es punto que no nos preocupa.

Su obra extraordinaria dice más que aquello, como que la intuición dice más que cien libros.

En veinte obras se concreta su producción teatral, la cual ofrece el siguiente orden de estreno, si se considera la modalidad del dramaturgo que escribió la mayoría de acuerdo con las necesidades económicas del momento, como asimismo al hecho de saber segura la representación de aquéllas, orden ése que ha de implicar también, el momento en que fueron escritas: (1)

1º *M'hijo el doctor*: Comedia dramática en tres actos. Estrenada en el teatro de la Comedia por la Compañía de Jerónimo Podestá, el 13 de agosto de 1903.

2º *Canillita*: Sainete en un acto, estrenada en el mismo teatro (Buenos Aires) por igual compañía, el 4 de enero de 1904.

3º *Cédulas de San Juan*: En dos actos, en el mismo teatro y por la misma compañía, el 1º de agosto de 1904.

4º *La Pobre Gente*: Comedia en dos actos, estrenada en el teatro San Martín (Buenos Aires)

(1) Frugoni sostiene en "La sensibilidad americana", que "Canillita" fué la primera obra de Florencio. Roberto F. Giusti, en "Florencio Sánchez: su vida y su obra", recoge la versión de que "Los Curdas" fué escrita años antes de su estreno.

por la Compañía de Angelina Pagano el 1º de octubre de 1904.

5º *La Gringa*: Comedia en cuatro actos. En igual teatro y por la misma compañía, el 21 de noviembre de 1904.

6º *Barranca Abajo*: Drama en tres actos, en el Teatro Apolo (Buenos Aires) por la Compañía de los hermanos Podestá, el 26 de abril de 1905.

7º *Mano Santa*: Comedia en un acto, en el mismo teatro, por la compañía de José P. Podestá, el 9 de julio de 1905.

8º *En familia*: Comedia dramática en tres actos, estrenada en el mismo teatro por la Compañía de los hermanos Podestá, el 6 de octubre de 1905.

9º *Los Muertos*: Drama en tres actos, en el mismo teatro y misma compañía, el 23 de octubre de 1905.

10º *El Conventillo*: Zarzuela en un acto, con música de Francisco Payá, en el Teatro Marconi (Buenos Aires), por la compañía española de Eliseo San Juan y Carlos Salvany, el 22 de junio de 1906.

11º *El desalojo*: Comedia en un acto, estrenada en el teatro Apolo por la Compañía de los hermanos Podestá, el 16 de julio de 1906.

12º *El pasado*: Comedia en tres actos, en el Teatro Argentino (Buenos Aires) por la compañía de Serrador-Mari, el 22 de octubre de 1906.

13º *Los curdas*: (Cuya representación fué prohibida en Rosario con el nombre de "Gente Hones-

ta") (1). Sainete en un acto en el teatro Apolo, por la compañía de José F. Podestá, el 2 de enero de 1907.

14º *La Tigra*: Comedia en un acto, en el Teatro Argentino, por la compañía de Pablo Podestá, el 2 de enero de 1907.

15º *Moneda Falsa*: Sainete en un acto, en el Teatro Nacional (Buenos Aires), por la Compañía de Gerónimo Podestá, el 8 de enero de 1907.

16º *El cacique Pichuleo*: Zarzuela en un acto, con música de Francisco Payá, estrenada en el Teatro Argentino, por la Compañía de Pablo Podestá, el 9 de enero de 1907.

17º *Nuestros hijos*: Comedia dramática en tres actos, en el Teatro Nacional, por la Compañía de Gerónimo Podestá, el 2 de mayo de 1907.

18º *Los Derechos de la Salud*: Comedia en tres actos, estrenada en el Teatro Solís (Montevideo) por la Compañía de José Tallaví, el 4 de diciembre de 1907.

19º *Marta Gruni*: Sainete (mal catalogado, a nuestro juicio, pues sería un sainete sin risa y sí con lágrimas. Lo consideramos un drama). En un acto y tres cuadros con comentarios musicales de Dante Aragno, en el Teatro Politeama (Montevideo), por la Compañía de Arsenio Perdiguero, el 7 de julio de 1908.

20º *Un buen negocio*: Comedia en dos actos, estrenada en Montevideo, el 2 de mayo de 1909.

(1) Roberto F. Giusti: Obra citada.

Una única acotación: Florencio produjo en casi seis años, veinte obras teatrales, con un total de cuarenta actos, siendo todas ellas representadas. Como absorbía una medida de tiempo máxima de un acto por día, el trabajo escrito de Sánchez solo supone una medida de tiempo efectivo de cuarenta días, a lo sumo.

* * *

Como primera observación sobre el teatro de Sánchez —repetimos conceptos expuestos en la primera parte— cabe señalar que en él imperó, a tono con la ideología de su autor, una tendencia *democrática liberal*.

Así, en su obra se verá siempre, protegiéndola y enaltecéndola, un concepto claramente expuesto de reacción hacia el régimen imperante.

Se rebelará, pues, contra los falsos convencionalismos sociales; extraerá los males de la miseria y sus consecuencias (prostitución, vicio, relajamiento de la dignidad, y ampliando horizontes, tara social para las generaciones futuras) y se alzarán contra todas las injusticias.

Martillará —en yunque vivo— sobre esos convencionalismos sociales, esas miserias y esas injusticias, exhumando todo aquello que, al pesar sobre el pueblo a manera de lacra, pueda mostrarlo a la sociedad como obra casi exclusiva del ambiente.

Reacción y rebeldía impresas en todas sus producciones, como índice acusador.

De ese demócrata liberal y de su probada intuición, saldrá el captador verísimo de la *realidad* objetiva. Y en ese plano, con sólo mirar alrededor, extrajo la miseria de la vida.

Rebasó ésta su psiquis, desbordándose —como trágico vaho— por sobre todas sus obras y en su más amplia concepción: miseria económica, miseria física, miseria moral. Tomó a ellas y las puso en escena, buscando y logrando un fin de crítica positiva: mostrar los males a la inteligencia y a la sensibilidad de su generación, en el realismo crudo de sus piezas, que es el realismo de la vida y de su vida.

Así, en “La pobre gente”, nos dará un hogar en que la miseria económica se ha aclimatado, y dentro de él nos ofrece la miseria moral de un padre, Felipe, y de un crapuloso gerente de fábrica, éste atrayendo a Zulma en conquista de la carne a cambio de trabajo y aquel empujándola a sus garras. De ahí que, frente a su hija rehusándose a ir en busca de nuevo trabajo, sabedora de sus consecuencias, el padre dice:

—¡“Ché... ché... ché...! Ya se empiezan a retobar... No ven si son mal agradecidas... Están rabiando por comer, se les ofrece un plato y se ponen a probarle el gusto”.

Y ya en caída vertical y a fondo remata:

—“Si cualquier gusto que tenga, lo mismo han de comerlo”.

Así, en “En Familia”, un hogar caído en bancarrota, bancarrota que ahondará su padre (hasta tocar fondo) un cínico, piltrafa humana que practica la “filosofía” del vivir aunque se viva como un canalla, y un hijo, atorrante puro, dejando pasar los días en un extremo

escepticismo de la vida, escepticismo que baraja con las cartas de no hacer nada, nada que no sea despararramar en frases su descreimiento.

Así, en "Los Muertos", con Amalia, la esposa y madre prostituida por la atracción de la vida cómoda, y Lisandro, el trágico alcoholista que bajó la guardia ante la vida y caído tan bajo, tan bajo —¡pero tan bajo!— que en ruego ante su esposa para rehacer aquélla, prometió todo, hasta vomitar estas palabras:

—"Más todavía: te dejaré en libertad absoluta".

Expresión esa que ha de ser tomada como concesión que no permite la esencia moral de la vida, aún cuando Lisandro tuviera el alma embotada y fuera un muerto que camina.

Así, en "Barranca Abajo", donde la miseria económica coadyuva a la huída de la esposa, hermana e hija de don Zoilo y en la cual aparece Martiniana (la Celestina que irá minando el alma y el cuerpo de aquéllas, predispuestas ya) y Robustiana, rayo de luz en la casa, a la cual Florencio, para agregar tragedia a la tragedia, iluminó de amores y la hizo consumir por la tisis.

Así, en "Marta Gruni", con Stéfano, compra cuerpos a la miseria económica a base de miseria moral.

Así, en "Nuestros Hijos", donde la señora Díaz será terrible juez de su hija, que se "entrega" a su novio, y de su esposo que la defendiera al defender —en el respeto, cuando menos— la maternidad llamada ilegítima, olvidando aquella (enchapada en prejuicios y convencionalismos) su traición al esposo en épocas pasadas...

Retratos de miseria, todos, que le permiten al dramaturgo captar tipos y ambientes y exponerlos en tra-

zos tan precisos como nadie lo hiciera. Y pasan, trasuntándola, Felipe, Jorge, Eduardo, Amelia, Lisandro, Doña Dolores, Prudencia, Robustiana, Stéfano, la Sra. Díaz, Roberto, Renata, Moneda, Pichín...

Y ampliando el panorama, sigue el desfile, desfile de miseria que Sánchez arrancó del inquilinato, de la clase media, del campo, de la alta sociedad (en nuestro país, generalizando, sociedad del dinero). Y la muestra desnuda y en forma árida, cruda, sin vestidura de palabras, como diciendo: aquí está la obra del régimen económico, moral y social en que vivimos!

Dentro de esa miseria, Florencio fué bueno y fué artista. Puso en cada pieza puñaditos de claridad, bajos relieves suavizando los cuadros sombríos. Por ellos, en "La Pobre Gente" veremos a Zulma desgranándose en protestas por una vida leal, franca, honesta, sana.

En "En Familia", aparecerá Damián (antítesis de su hermano Eduardo) calafateando sin éxito, el barco ya abierto y naufragante de la casa.

En "Los Muertos", el "yo" de Lisandro encontrándose en hombre al reaccionar contra un primer impulso de dar muerte a su hijito.

En "Barranca Abajo", el idilio de oro de Robustiana y Aniceto.

En "Marta Gruni", el manantial transparente de la "filosofía" del Canastero.

En "Canillita", la posición de lugar, noblota, de don Braulio.

En "Nuestros Hijos", el humanismo del Sr. Díaz.

Y así, pudiéramos seguir...

La concreción no fué olvidada por Sánchez. Hizo de ella un culto en todas sus obras, en cuyos actos y es-

cenas —apretando el tiempo— no se expone más de lo necesario para pintar un tipo o poner marco a un ambiente. Así, es evidente la falta de largos parlamentos, como es evidente, en contrario, la frase justa, oportuna, para señalar los hechos; el toque preciso y acabado para darle solución a las situaciones más difíciles; el lenguaje eficaz, activo, holgado, pese a lo concreto.

Aún en las circunstancias en que la veta dramática se tiende en máxima intensidad, no se verá ella arrasada por frases hechas o lugares comunes para mejor explotarla. Al contrario: Florencio llegará a esa intensidad, más que con frases, con los hechos que muestra descarnados y ha de bastarle una expresión rápida, cortante, oportuna, para liquidar el punto. Es, así, el cultor del realismo que surge una vez más.

Desprendimiento, en mucho, de la forma concreta de su expresión, es su *simplismo*.

No existe en su prosa vestidura literaria ni maneras alambicadas. Sus obras se manifiestan en una exposición clara, simple, corriente, franca, llana. De ahí que no haya buscado el símbolo o la alegoría como expresión de su arte. Y cuando recurrió al símbolo, o fué para decir más que mil frases y con más intensidad que mil frases, o fué para aclarar por boca extraña, una situación. Lo primero, al levantarse el telón en el tercer acto de "Barranca Abajo", y aparecer en escena la cama de Robustiana, ventilándose porque ya pasó la muerte. Y lo segundo en "Los Derechos de la Salud", donde el caso de Luisa y Renata es el de la gallina y la patita blanca traído a colación por el niño Pololo.

Véase, pues, cómo si recurrió al símbolo, fué para

abreviar y concretar aún más, la más simple y clara de sus expresiones.

No fué Florencio un creador de *tipos y de ambientes*. Como realista al cien por ciento, los vió en la vida y los llevó a las tablas. Nos mostraron éstas con exactitud fotográfica, esos tipos y esos ambientes. El campo, con su sombra y su sol; con sus problemas y sus costumbres; con sus supersticiones y sus misterios. El inquilinato, con su cosmopolitismo de colores y de hombres. La clase media —burguesía en pensamiento y en deseo— con sus hombres a los cuales la vida dió fe y esperanzas o los dejó clavados allí para siempre, lejos de todo horizonte. La clase alta, con su miseria interior, a la puerta principal el cancerbero del dinero.

Sus tipos, pedazos de vida que la vida le ofreciera a manos llenas, en desfile doloroso: Don Zoilo, Zulma, la Tigra, Jesusa, Don Cantalicio, Lisandro, el Inválido...

Sánchez los miró con sus ojos ávidos; los puso en la punta de su pluma; los llevó al papel y los transplantó al escenario, justamente como eran en la realidad. Justeza de trazos, en su lengua, en su psicología, en su expresión, en sus pensamientos y en sus hechos.

Florencio Sánchez, con ofrecer el exacto retrato de tipos, de caracteres, de ambiente, no es sólo eso; con pintar por sobre ellos, como envolviéndolo, el problema de la miseria, corrompiendo cuerpos y almas, no es sólo eso; con poner en esa miseria aquí y allá, puntos de bondad, de amor, de esperanza —agua fresca a la mente del lector— no es sólo eso; con mover a sus personajes, aún a aquéllos que en gran número actúan en una misma escena, con natu-

ralidad extraordinaria, no es sólo eso; con ser concreto y claro no es sólo eso.

No es sólo eso ni se contuvo con eso.

Fué —asimismo— buceando horizontes, al planteamiento de *problemas de índole sociológica*. Y nos dió “La Gringa”, “Nuestros Hijos” y “Los Derechos de la Salud”, sin arrojar a un lado las características señaladas más arriba.

En “La Gringa” plantea un problema de palpante realismo, al colocar frente a frente, en representaciones encontradas, dos destinos: el de la raza gaucha, decadente, fatalista y apegada a la tradición en lo que ésta supone de estancamiento, el de la raza extranjera —noble corriente inmigratoria— que llega a nuestro suelo, para mejorarlo con su tenacidad y sus métodos de trabajo.

Problema el de “La Gringa”, de étnica social, sin que ello signifique —y aquí sí, es preciso buscar el punto debido— que a eso se concretara la obra. Lejos de ello, ese será sólo el armazón, expuesto en pinceladas que aleja toda idea de hacer tesis. Toca el problema concreto; expone algunos caracteres en las figuras de don Nicola y don Cantalicio... y sigue haciendo teatro. Vuelve a lo esencial cuando la obra toca a su fin, extrayendo una conclusión —abrazo de razas— en la cual compendia problema y teatro: se casa el hijo del gaucho con la hija del italiano, no sin antes sentar una previsión por boca de Horacio: “Mire que linda pareja. Hija de gringos puros... hijo de criollos puros... De ahí va a salir la raza fuerte del porvenir”.

En “Nuestros Hijos”, abroga —“sin destruir los fundamentos de la actual organización social”—“por la

maternidad legalizada, respetando la maternidad anormal", y por el respeto a esa maternidad llamada ilegítima. Expuso su tesis basándose en el Sr. Díaz y enfrentándolo a la Sra. Díaz, cuidadosa —aún cuando no monda de pecado— del concepto y de la disciplina social que ella cuida y practica —ahora— henchida de todos sus prejuicios y convencionalismos. Y Florencio, actuando en un plano de consecuente lógica, hace triunfar su idea en la tesis sustentada por el señor Díaz, que se fuera del hogar en busca de la vida, con su hija, experimento crudo para las ideas del padre.

En "Los Derechos de la Salud", el problema es viejo: si el derecho a la vida, en cuanto implica felicidad, permite la evasión del sano hacia el sano, cuando media un ser querido, enfermo de muerte e inútil, y si a éste le es impuesto el deber de la conformidad. Sánchez parece sostenerlo así. Parece. Sánchez no lo abarcó, empero, en toda su amplitud (desarrollo y desenlace) por cuanto esperó, para hacer triunfar a los sanos (Roberto y Renata) la muerte de la enferma (Luisa, hermana de ésta y esposa de aquél). Y aparecida la muerte, ya no triunfa el derecho del sano o del fuerte. Ya ese derecho se transforma en un derecho natural y dentro del marco de la moral corriente.

* * *

Quedan expuestas —en gruesos perfiles, como que es profuso el estudio de la obra de Sánchez (1)— las características fundamentales de su teatro.

(1) Vicente A. Salaverry: "Del picadero al proscenio". Emilio Frugoni: Obra citada. Roberto F. Giusti: Obra citada. Alber-

Nos referiremos más detalladamente a dos puntos de él: uno, sus personajes secundarios y su motivación escénica —gotas de plata esparcidas en sus páginas— y otro, la falta de amor en sus mujeres y el porqué de su “caída”, con dos excepciones de valor, en “Marta Gruni” y “La Tigra”.

Es observación que fluye sola —diríamos— a la superficie, que en el teatro de Florencio no existe un solo personaje principal, tan común esto, en el teatro rioplatense, carente de verdadera enjundia. Y ello toma cuerpo en todas sus obras. Así, en “Nuestros Hijos”, junto al señor Díaz estarán Mecha y la señora Díaz; en “El Pasado”, al lado de Rosario, corporizan la dramática Ernesto y José Antonio; en “Los Derechos de la Salud”, Luisa, Renata y Roberto, dando los tres por igual, carácter a la obra; en “M'Hijo el doctor” don Olegario y Julio, fuerzas y conciencias encontradas que se complementan para el fin perseguido; en “La Gringa”, don Nicola, Próspero y don Cantalicio, gaucho que no logra atraer nuestra simpatía; en “En Familia”, Jorge, Eduardo y Damián, en igual plano; en “La pobre gente”, junto a Zulma, Felipe, el padre cuya incomprensión hundirá a su hija en el mal, y así en todas.

Si la inexistencia de un solo personaje principal constituye un mérito, ese mérito se agiganta en Sánchez si

to Zum Felde: “Proceso intelectual del Uruguay”. Rodolfo González Pacheco: Obra citada. Carlos Roxlo: “Literatura Uruguaya”. Amadeo Almada: “Vidas y Obras”. Arturo Vazquez Cey: “Florencio Sánchez y el teatro argentino”. Juan Pablo Echagüe: “El teatro argentino”. Fernando García Esteban: “Vida de Florencio Sánchez”, etcétera.

recordamos que creó *personajes secundarios*, no como técnica de necesidades escénicas, meramente, sino como pequeño y grande punto coadyuvante a la mejor expresión de su talento teatral, en la fijación de un carácter, de un hecho, de una sugestión, de un estado especial.

Son esos personajes secundarios —para aclarar conceptos— necesarios algunas veces a la médula de la pieza y siempre células vivas con función determinada.

En lo que nos es personal, no concebíamos la obra de Florencio en toda su grandeza, sin algunos de sus personajes secundarios, como no concebimos la piedra arrojada al agua sin producir, tras la impresión de hueco dejada al penetrar en el líquido, esos inúmeros círculos que anillan el lugar del agua desalojada al choque de la piedra.

Así también, junto al toque creador del personaje principal, orillándolo a manera de complemento de belleza y acción, están otros personajes de Florencio, como Robustiana, como el Canastero, como Raúl, como el niño Lalo, como el niño Pololo, todos gestados con profundo sentido de realismo y que son a la obra, como los hilos invisibles a los títeres, que les da movimiento, o como el resorte a la muñeca, que la hace llorar o adormecer los ojos.

Robustiana es la tísica de “Barranca Abajo”, única virtuosa de las mujeres de la casa, a la cual Sánchez, para que supiera de la ilusión, le dió el amor de Aniceto, amor sencillo, sin complicaciones ni aun en su expresión hablada.

Véase como llega a él, ingenua y puramente, en este diálogo oloroso de inocencia:

Aniceto. — Amalaya me saliera bien una idea y verán cómo pronto cambiaban las cosas.

Robustiana. — ¿Qué idea? Cuéntemela.

Aniceto. — Después, más tarde.

Robustiana. — ¡No! ¡Ahora! Dígamelo pa consolarme.

Aniceto. — Bueno, si me promete ser juiciosa. ¿Se acuerda lo que hace un rato me decía hablando de novios?

Robustiana. — Sí.

Aniceto. — Pues ya le tengo uno.

Robustiana. — (Sorprendida) ¿Como yo quería?

Aniceto. — Igualito... De modo que si a usted le gusta... un día nos casamos.

Robustiana. — ¡Ay! ¡Jesús!

Aniceto. — ¿Qué es eso, hija? Le hice mal. Si hubiese sabido...

Robustiana. — No... un mareo. Pero, ¿lo dice de veras? ¿De veras? ¡Ay!... Aniceto, me dan ganas de llorar... de llorar mucho. ¡Mi Dios, que alegría! (llora estrechándose a Aniceto que la acaricia enternecido).

Aniceto. — ¡Pobrecita!

Robustiana. — ¡Qué dicha! ¡Qué dicha! ¿Ve? Ahora me río... de modo que usted me quiere... Y... usted cree que yo me voy a curar y a poner buena moza... y nos casamos? Y viviremos con tata los tres, los tres solitos? ¿Sí? Entonces no lloro más.

Aniceto. — ¿Aceta?

Robustiana. — ¡Dios!... Si parece un sueño. Vivir tranquilos, sin nadie que moleste, queriéndose

mucho, el pobre tata feliz allá lejos... en una casita blanca... Yo sana... sana... ¡En una casita blanca!... Allá lejos...

Y en tanto el telón cae, Robustiana, en ensueño aún, deja resbalar su cabeza de tísica sobre el pecho fuerte, sano y noblote de Aniceto.

Pero no es sólo para poner un toque de ilusión en el panorama sombrío de la obra, que Robustiana está en escena.

El ambiente familiar de don Zoilo, venido a menos, se ha prostituido sin que aquél lo sepa, aunque lo presente. Ni su mujer, ni su otra hija, ni su hermana, acompañan la lucha del viejo, el dolor del viejo, sólo en su tragedia cotidiana. No media ni la esperanza ni el aliciente para la lucha nueva, nueva y dolorosa, posible de reiniciar en un ambiente sano.

Todo ha caído, todo es derrumbe.

Va quedando solo don Zoilo (de no existir el recuerdo y Robustiana), solo con su amargura en el corazón y en los ojos.

Si el recuerdo es aún hilito de esperanzas, Robustiana es quien lo rompe, revelándole al viejo Zoilo la caída moral de su gente, y quien lo exhorta a dejar la estancia, perdida ya, pero representando para aquél la vida misma.

Robustiana es aún algo más: es quien pone el único y el último amor en el corazón de su padre.

Obsérvese, pues, evocando la obra, el valor de esa figura secundaria de Sánchez, de la cual se sirviera para hacer más comprensibles las actitudes de don Zoilo.

Si aceptamos que en éste el suicidio se produjo por el complejo de la pérdida de sus bienes, de su honor, de su nombre, debemos aceptar como un hecho cierto la influencia de Robustiana en el rápido desenlace de la obra, de no olvidar que ella reveló la caída moral de su madre, de su hermana, de su tía; agregó al supuesto convencimiento de su padre, la necesidad de librar la estancia a sus nuevos dueños, que cobraban la estancia de don Zoilo —crapuloso desprendimiento— en la carne de sus familiares; puso ella de manifiesto el descariño hacia don Zoilo, el cual, pobre, nada podía ofrecer a no ser su corazón, que es lo que deben ofrecer los pobres, según un bello proverbio árabe, y finalmente, vencida Robustiana por la tisis, dejó al viejo tan huérfano de amor, volcó en tal forma el pesimismo sobre aquella alma atormentada, que se hizo, muerta, fuerza coadyuvante a su trágico fin y a las trágicas palabras que Florencio pone en boca de don Zoilo: “Se deshace más fácilmente el nido de un hombre que el nido de un pájaro”.

Para referirnos ahora a *“El Canastero”*, evoquémosle como le conociéramos por primera vez: en el patio cosmopolita y multicolor de un conventillo, extrayendo agua del aljibe común para llenar una pileta donde remojará un manojo de mimbres, material para sus canastas.

Marta Gruni, la protagonista que da nombre a la pieza, lo ve y lo saluda: “Buenos días, maestro”.

Queda hecha la presentación. El Canastero es el maestro. Y es el maestro porque es el “filósofo” en la ausencia de intelectualismo del conventillo.

Apreciémosle —a través de su filosofía— en este hermoso diálogo con la Marta apasionada:

Canastero. — ¿Has tenido un buen sueño?

Marta. — ¿Yo? ¡Como un plomo he dormido toda la santa noche! ¡Como para soñar es esta vida que llevamos!

Canastero. — ¿Y por qué cantabas tan alegremente?

Marta. — Siempre canto.

Canastero. — ¡Así, no! Así se canta cuando se sueña. ¡Oh! Yo tengo mi experiencia y no es sin motivo que me llaman el filósofo. Mira, desde mi cuarto, antes de asomarme al patio, sé cómo han pasado la noche todos los vecinos.

Marta. — ¿Por el oráculo?

Canastero. — Por el canto. Todos cantan, todos cantamos como los pájaros saludando al día. Es una necesidad. Pero con la diferencia de que sabemos más canciones que los pájaros y...

Marta. — ¡Ay! ¡Apuesto a que usted también ha soñado!

Canastero. — ¿Yo? Sí, siempre sueño. Soy solo, no tengo familia; trabajo cuando quiero... sin preocupaciones... Bien: quería decirte que sin salir del cuarto, sé cuándo en el 2.º no han comido, cuándo el carrero ha venido borracho, cuándo la viuda de arriba ha cosido hasta media noche, cuándo el albañil ha zurrado a la mujer, cuándo la Petra ha reñido con el novio, cuándo...

(Aparece una vecina dirigiéndose a paso rápido ha-

cia el aljibe y cantando destemplada: "Soy cubanita, soy...").

Ahí tienes un ejemplo. La canción de los palos. Esta noche... ¡Verás, Verás! Diga usted, vecina, ¿estuvo anoche con dolor de muelas?

Vecina. — ¿Yo? ¿Por qué lo cree?

Canastero. — Es que como sentí unos quejidos en su cuarto...

Vecina. — (Furiosa). Y a usted que le importa lo que ocurre en casa ajena, viejo entrometido?... ¡Ya me habían dicho que tenía la costumbre de escuchar en las puertas! ¡Oh! ¡El chismoso!... ¡Viejo verde! (Se va, dando la espalda. Desaparecida, se le oye: "Soy cubanita...").

Canastero. — ¿Has visto? Hoy por todo el día el cubanita de la playa hermosa. Luego llega su hombre, hacen las paces y mañana amanece en el patio de: "Mambrú se fué a la guerra"; pasado de "automovil mamá"; hasta que una nueva paliza la vuelve a la playa hermosa!... (Se oyen los primeros compases de un aire popular piamontés) ¡Otro!... ¿Oyes?... Es el jardinero. Anoche tranca de vino Barbera con los paisanos. Todavía se acuerda del último coro cantado, copa en mano, en la fonda de Garibaldi...

Marta. — (Pensativa). ¿Y yo, maestro?

Canastero. — ¿Tú?... Tú has soñado muchacha, tú tienes lindos sueños desde hace algunos días. Antes no cantabas así. Un día voz de tristeza,

otro de fatiga, de cansancio, otro de rebelión, de despecho, de odio, de angustia... ¡que sé yo!...

...¡Dabas lástima, hija! Mira, te juro que hace un momento le comuniqué la noticia a mis canastos. Marta Gruni está alegre, Marta Gruni empieza a ser feliz. ¡Bravo, muchacha! ¡Te llegó el día! Y creo que los mimbres se regocijaron conmigo. Bien ganado, hija... ¿Qué? ¿Estás llorando?... ¿Me engañaba entonces? ¡Te aseguro que es la primera vez que me equivoco!

Marta. — No no se ha engañado usted. He tenido un hermoso sueño, un hermoso sueño.

Canastero. — ¡Bravo! ¿Has encontrado al fin tu lotecito de dicha? Consérvalo ahora. Eso anda muy escaso. Un tantito así es un tesoro. Consérvalo. No lo sueltes por nada, por nada, ni por otro mejor. Los brillantes muy grandes suelen ser falsos. Anda, criatura... y que cantes siempre como hoy! (Recoge los mimbres y se va. Antes de entrar a su cuarto) Y si precisás un consejero acudí a mí.

Marta. — ¡Oh! ¡Gracias!

Marta acudirá, más tarde, en procura del consejo ofrecido. Le confiesa primero, su amor hacia el cantor "de la ventana alta". Y luego, que su amante quiere retirarla de la vida del conventillo. Poco filosofa el Canastero. Apenas si pregunta si ha percibido la distancia que media entre el patio y la ventana (ella y él). Pero al recordarle Marta la vida de miseria y de tortu-

ra que arrastra, el filósofo le responde únicamente: "Bueno... bueno, no hables más... andate cuanto antes."

Marta convino irse a la salida de la fábrica, pero la escoria social de Stéfano (dueño de vidas, en el conventillo) se lo impidió. Marta vuelve a su casa y esa noche se produce la tragedia.

Volvamos a nuestra silueta.

Dentro del ambiente moral del conventillo, Marta confiaba sólo en el Canastero. Había determinado, casi, su fuga. Pero ésta tomó carácter definitivo ante el consejo del maestro, consejo que, por filósofo, por viejo, por comprensible, por puro, tenía el valor de una tranquilidad moral para Marta Gruni.

He ahí esquemáticamente diseñado otro personaje secundario del recordado dramaturgo, que tiene relación directa (no sólo motivación de técnica teatral) con la figura principal y, lo que es más, con la ultimación de la obra en cuanto a los acontecimientos atañe. Florencio, sin el Canastero, no habría logrado una realización tan exacta, tan real, de tanto colorido. Porque Marta, mirando empinada a la vida con sus ojos renegridos, con deseos de lanzarse en su búsqueda, recibió el empujón decisivo del Canastero, para así, al perder el equilibrio físico, ir hacia esa vida, hacia su luz, en la búsqueda de su equilibrio espiritual.

Viene luego *Raúl*, el muchachito de ese drama amargo que es "La Pobre Gente".

Le conocemos en el primer acto, sólo de presencia, sufriendo el lavado de sus orejas a toalla mojada; recogiendo un trozo de pan duro y empujado hacia el trabajo, hacia la calle, que le redituará ese pan...

Reaparece, más tarde, en el segundo acto, para recién conocer la voz de ese pequeño mensajero. Y esa voz es la de un hombre del pueblo en potencia. Nos cuenta su expulsión —por huelga— del trabajo. Nos cuenta cómo al no pagársele, colaboró en la ruptura de los vidrios de la fábrica, hecho importante en la vida de un niño que ha sentido la explotación y no dejará de sentirla jamás. El será —forzosa es la presunción— una unidad humana en la lucha entre el capital y el trabajo.

Y pasa por la escena como una sombra más entre las sombras de trágicos presagios familiares.

Toca la obra a su fin y Sánchez recurre a tan secundario personaje para abrir camino a la amarga expresión final de Zulma, su hermanita. Fué él, Raúl, uno de los que saliera en su búsqueda visto la tardanza en llegar aquella de la fábrica a donde fuera a recoger trabajo, hostigada por el alma acanallada de su padre, aquel Felipe... y sabiendo ya el precio moral que abonaría.

Y llega Raúl, en plena escena final, jadeante y alborozado, gritando la noticia: "Aquí está... aquí está... la perdida".

No mucho implicaría ello si Florencio no hubiera hecho de sus palabras la chispa generadora de la sintética expresión de Zulma (que es la concreción de la pieza y todo su sentido) al aparecer exclamando, abierta de dolor: "Sí... ¡La perdida!", y luego de arrojar un montón de costuras al suelo, liquidar: "¡Ahí tienen!".

La perdida, palabras que traen alborozados los labios del niño y que Zulma recoge y repite con sus labios temblantes de tragedia.

A diferencia de Robustiana y El Canastero, es fugaz la vida escénica de Raúl. Ha pasado como un rayo fugitivo, primero de sombra, luego de luz. Pero de él se sirvió Sánchez para dar cauce a la confesión terrible de su hermana, hecha en el ambiente hogareño, arrodillado de estupor. No es, empero, con serlo mucho, tan pasajero su paso hablado por la escena, como lo fuera el del *niño Lalo*, el niño que Sánchez puso en ese drama hondo que es "Los Muertos".

¿A qué, en tan sombrío drama, colocó un niño?

Interrogante sería si no se tratara de la producción de Sánchez, en la cual, aún en los personajes secundarios y de fugaz aparición, se percibe una causa, un motivo, que excluye todo pensamiento de creación antojadiza, arbitraria. Por algo está ahí, sobre las tablas...

Está ahí, en la sexta escena del primer acto, para que pase ante los ojos del lector, una profunda crítica de sentido social, trasuntada en el influjo del ambiente.

Recordemos la escena, triste y breve.

La abuela de Lalo, trae al niño a presencia de su padre, diciéndole a éste: "Aquí lo tiene".

El niño, extrañado por el encuentro y recordando que Lisandro le ofreciera un regalo, deja caer estas palabras:

Lalo. — ¡Oh! en casa... ¡Ah!... Ya sé. Viniste a traerme el regalo!... a verlo? (Lisandro lo besa y agrega al beso).

Lisandro. — ¿Y vos?... ¿No querés besarme? Vamos, un beso a tu papá.. (Lalo lo besa y vuelve la cara repugnado).

Lalo. — Uf!... ¡Que olor feo!

Lisandro. — ¡Ah! El cigarrillo... Es el cigarro...

Los cigarros de hoja que fuma papá!

Lalo. — ¿Y mi regalo?

Lisandro. — (Viendo el trajecito flamante, sorprendido) ¡Ah!... El regalo...

Lalo. — Ahí lo tenés... ¡abrilo!

Lisandro. — No, no, no es esto... No pude traerlo.

Lalo. — ¡Mentira!... Es por engañarme. Traé... traé no más. (Le arrebató el paquete y desenvuelve rápido) ¡Que pavada!... ¡Unos botines! (Dejándolos caer) Mirá los que tengo... Estos sí que son lindos (Y en tanto el padre oculta la cabeza entre las manos, en mordacidad inconsciente el niño le grita): Te dió rabia porque son más lindos... ¿Eh?... ¡Mirálos!

¡Pobre Lalo! Ese niño nació en un hogar honesto. Abrió los ojos, luego, frente a la discordia que el vicio de Lisandro atrajera al hogar, discordia sentida por los ojos azorados y la inteligencia alerta del niño, ante el cual, al no existir recato, se fué abriendo en toques la miseria de la vida. Sintió así (acaso en la sub-conciencia, impresora de recuerdos) el reemplazo que su madre hiciera de su padre, por un amante. Y lo sintió —tal vez— no con desolación, sino con la falsa alegría brindada por los trajecitos nuevos con botones dorados, comprados por su madre con el dinero del amante.

De ahí el rechazo de los zapatitos vulgares y rústicos, menos lindos que los brillantes recién estrenados. Rechazo que, no por inconsciente e infantil, deja de esquematizar la conformación que el carácter del

niño está sufriendo: el triunfo del ambiente, una vez más, al que Sánchez no dejará nunca de mano.

¡Pobre Lalo!

En ambiente de vicio se está amasando su espíritu.

No es la culpa toda de papá Lisandro. Gran parte de ella se esconde en mamá Amelia, que no supo sacrificar su comodidad en homenaje al hijo de su vientre. Vicios de los dos, distintos, pero vicios.

Y vuelve el niño Lalo al final de la obra. Lisandro lo mantiene junto a sí. En desequilibrio patológico ataca y mata: caen Julián, Amelia, Ricardo, Jorge. Sólo quedan, entre neblina roja, la abuela y el hijo. Entonces Lisandro le dice dirigiéndosele puñal en mano: "A vos... No!" El cuchillo filoso de Lisandro respetó al hijito de Lisandro.

Y otra vez surge la interrogante: ¿por qué puso Sánchez en escena al niño Lalo?

Casi no hacía falta. Sólo que haya querido, por el influjo con que la presencia del niño llegara a la voluntad del padre, mostrar que en el hombre, por sobre la más total decadencia, siempre será posible que un golpe de luz, que un grito de la sangre, impida un crimen.

Y siendo así, no deja de configurar una esperanza en estas horas de guerra en que el hombre hace esfuerzos supremos por demostrar que es un animal irracional.

Para terminar la parte relacionada con los personajes secundarios de Florencio, vayamos a otro niño, *el niño Pololo*.

Al hablar de los caracteres del teatro de Sánchez y

hacer referencia al problema social, expusimos en qué consistía "Los Derechos de la Salud", obra en la cual se desliza el niño Pololo.

Repetimos ahora, que Luisa es la esposa, la tuberculosa, y Roberto el esposo. Entre uno y otro y de una a otro, el espíritu en arco de Renata, hermana de aquélla.

Renata ha suplido a Luisa. La ha suplido en todo: como madre, como compañera, como colaboradora.

En todo, no: Renata no es, físicamente, de Roberto. No ha mediado la posesión.

Esa subrogación de mujer por mujer, de Renata por Luisa, corporiza luego en el amor de Renata y Roberto, para los cuales la muerte de Luisa —no deseada sino tal vez en la sub-conciencia— sería la liberación de ambos.

Pero vayamos al niño Pololo.

Este aparece sólo dos veces en toda la obra: en la quinta escena del primer acto para dejar caer unas palabras henchidas de sugestión. La madre, a quien poco se le deja ver sus hijos, recibe llorosa (ultra sensibilizada) la visita de Pololo. Este inquiere el porqué del llanto y la madre explica:

"No, no lloro... Es que... son cariñitos... He pasado tanto tiempo lejos de ustedes... Y ustedes son tan malos que prefieren irse de paseo, en vez de estar con su mamá... ¡Ah! Pero me la van a pagar... ¡Ya verán... Ya verán!..."

Al reproche, Pololo sólo contesta:

No te enojés. Es Renata que nos lleva todos los días a la Recoleta en coche.

Aún cuando se infiere algo de esa primera entrada de Pololo —para ir aclarando conceptos— no representa sino muy poco frente a la segunda y última aparición, en la escena segunda del acto segundo.

La buena Mijita (vieja ama de compañía), trae a Pololo bajo una andanada de reproches. Ha cometido una pillería de niño: con un revólver que encontrara en la sala de tiro al blanco, corría y corría, amenazante, a una gallina.

En eso irrumpe Luisa en escena. No evoquemos a ésta. Transcribámosla para mejor apreciar su hondísimo sentido; su profunda belleza; la intuición poderosa del niño.

Luisa. — (Entrando) ¿Qué ocurre?

Renata. — El señorito que jugaba con un revólver.

Luisa. — Claro está. ¡Si dejan las armas en cualquier parte! ¡Que sabe el inocente!... ¡Venga usted acá, Pololo!... Las armas no se tocan porque pueden disparar y lastimar al niño.

Mijita. — ¡Oh! El ya sabe para qué sirven las armas... Imagínate en qué estaba empeñado: en matar, en matar, si señor, una gallina.

Luisa. — ¿Y por qué, hijito, pretendías matarla?

Pololo. — Porque quiere quitarle los hijitos a la patita blanca.

Mijita. — Es una gallina clueca que yo no he que-

rído echar porque dice el quintero que es muy mala sacadora, y este pergenio que todo lo revuelve la ha descubierto echada en el nido de la patita blanca.

Pololo. — Ya tiene tres patitos chiquitos y la gallina la picotea y quiere quedarse con ellos... ¡Es una ladrona, ¿verdad?

Luisa. — Una ladrona, sí, una pícara ladrona. ¿Por eso querías castigarla?

Pololo. — Porque la pata es muy zonza y no sabe defenderse.

Luisa. — Bueno, hijito, por toda esa gracia, Renata te perdonará la travesura, ¿verdad Renata?

Renata. — Ese mimoso está siempre perdonado.

Luisa. — Y vendrás con mamá a poner a salvo la patita blanca. ¿Quieres que demos un paseo por el jardín, Roberto?

Roberto. — Con mucho gusto. Aguarda a que ponga este objeto fuera del alcance de ese demonio. (Guarda el revólver).

Luisa. — Llévanos tú, Pololo.

Pololo. — Verás. Yo sé muy bien donde están todos los nidos.

Es de Sánchez esa escena, escena de una realidad cruel expuesta por los labios inocentes de un niño.

Véase la fuerza expresiva de Pololo, cuando sin él, sin esa escena, no percibiríamos aun (se ha entrado recién en el II acto) la médula de la obra, si recordamos que, en tanto no se liquida el II acto y da comienzo al III las situaciones no se han aclarado. Y

no se han aclarado por cuanto de expresiones habladas poco se ha traducido por Renata o por Roberto, que diera cauce a la presunción.

Pero el niño Pololo "nos abrió los ojos". Esa gallina que él persiguiera amenazante, quería quitarle los hijos a la patita blanca, en cuyo nidal la viera.

Se ilumina el horizonte. Vemos a Renata quitándole el amor de sus hijos, en su mismo hogar. Pololo insiste: tiene tres patitos y la gallina picotea a la pata para quitárselos. ¡Es una ladrona!

Vuelta a recordar: es Renata que saca a Luisa el amor de Roberto, quedándose también con los niños, Pololo y su hermanita.

Y sigue Pololo: la pata es muy zonza y no sabe defenderse.

¡Pobre Luisa! Tuberculosa, cuando el amor de su hombre no la protege ya, ¡cómo defenderse, si se esfuma, se esfuma lenta y diariamente!

Y Pololo lleva a su madre al nidal de la patita blanca: "yo se donde están todos los nidos", expresa.

Y se va con ella.

¿Lo sabe?

No.

Lo "siente".

Lo siente porque todo niño es un genio en sus instantes de luminosidad, y Pololo, iluminado un instante, sabe, si, vaya si sabe, donde está el nido de la patita blanca y donde el de la gallina que le pica para robarle los pollitos.

"Siente" que una es Luisa y que la otra es Renata.

Como Juan Cristóbal, el personaje de Romain Rolland, que conoció de pronto, en su niñez, la injusti-

cia, a través del ridículo en que lo colocaron dos niños ricos y del castigo de su madre por haber castigado Juan Cristóbal a sus pequeños tiranos, el niño Pololo, si no conoció, "sintió" esa injusticia en el simbolismo de la gallina y la patita blanca.

Obsérvese, sintetizando esta parte, cómo Sánchez ha usado de personajes secundarios, no como simples accesorios al principal, sino como coadyuvantes serios al mejor desenvolvimiento de sus obras.

Así vemos cómo, en el amor de Robustiana; en la filosofía del Canastero; en el grito incisivo de Raúl; en el desprecio del niño Lalo y en su sola presencia, y por último en ese furor del niño Pololo; defendiendo a la patita blanca, puso Florencio algo más que la pretensión de un simple personaje secundario.

Fueron todas, motivaciones serias para el desenvolvimiento de sus obras. Fueron pinceladas de maestro en su teatro tan fuerte, tan real, tan humano, tan reivindicador en su sentido.

* * *

Puede afirmarse que Sánchez *no puso amor en sus mujeres*.

No puso amor —recalcamos— en fuerte dosis, en intensidad tal, como para dar movilidad a una criatura. No dió vida a sus mujeres para éstas, en escena, personificar al amor, ya de madre, ya de novia, ya de amante, con potencia capaz de sobrepasar siquiera la realidad corriente y normal.

Ese sentimiento humano —palanca, a veces, de vida, de actitudes, de gestos— estuvo fuera de la órbita teatral del dramaturgo.

Y agregado a esa falta de amor, casi todas "caen".

Y "caen" por instinto, al que acicateará, en general, el ambiente de miseria o de vicio, usando Florencio esas "caídas" como señuelo para el fin del problema a desarrollar: la materia que habría de servirle para la exposición de una tesis o el desnudo de un cuadro, por la pintura de aquel ambiente o de aquella miseria.

Y cuando así no lo hizo, como con Victoria, la hija del don Nicola de "La Gringa", la "caída" no deja de ser artificial, inmotivada, chocante.

De ahí, de ese hecho, de hacer de sus "caídas" la causa explicativa de sus puntos de mira, es que en escena se elude en general plantear la situación previa a la "entrega", de donde, o esta se produce antes de la aparición del personaje, o en el tiempo imaginario que media entre acto y acto, que en técnica teatral puede ser de días, de meses o de años, según lo impongan las circunstancias.

Veamos, pues, esa falta de amor y el motivo de la "caída" de sus mujeres, en un estudio sintético de Mecha, Jesusa, Amelia y Zulma.

Mecha, si bien no es la figura central de "Nuestros Hijos" es, sí, en el simbolismo de su vientre abultado, el nervio de la obra, el motivo que permitirá mostrar al Sr. Díaz —personaje cumbre— no como simple teórico o vulgar demagogo, sino como un práctico mantenedor de su tesis sobre los hijos naturales.

El Sr. Díaz persigue "desentrañar del mismo seno de la vida el drama de todos los días, de todos los momentos, las causas del dolor humano y exponerlas y difundirlas como un arma contra la ignorancia, la pasión y el prejuicio"; llevar al cerebro del hombre pala-

bras de verdad e impetrar "su clemencia con la oración del sentimiento".

Llega a la consideración de ese problema social, abrogando por el respeto al derecho de la maternidad, cuya limitación "es causa del tributo enorme de vida que nos cobran los Asilos, las cárceles, los cementerios"; abrogando contra el prejuicio, "para que no haya tantos hijos sin madres y tantas madres sin hijos", por cuanto a su decir, "la disciplina social ordena la anulación de las madres y la matanza de los hijos o la matanza de ambos o la anulación de ambos".

Para exponer su tesis, Florencio creó al Sr. Díaz.

Para darle realidad en el propio hogar del señor Díaz y hacer de éste, tras el teórico, el práctico, trajo a Mecha.

Y para sostener su tesis, hizo "caer" a Mecha.

Como acotáramos en líneas anteriores, Mecha llegó a escena amando. Amando, no con amor arraigado, estilizado, sino con amor corriente, que no es amor sino cariño, para mejor decir.

La conocimos ya novia de Enrique. La conocimos luego vencida, pero buscándose a sí misma y rechazando una unión "que no resolvía ningún punto de honor".

La conocimos —para concretar— como la representación física de la maternidad llamada ilegítima, para que sobre ella, en tanto erróneos, fríos y egoístas conceptos de moral hicieran de buitre, Sánchez defendiera el respeto a la maternidad como fundamento capital, básico, del porvenir.

Mecha se entregó, porque era una instintiva. Tanto que hasta no sabe —y lo dice— si quiso a Enrique.

Del fruto de su entregamiento extrajo Sánchez, triun-

fante, su tesis, a través del Sr. Díaz y de la misma Mecha, que se fueron, "los tres", a formar un hogar con la verdad de sus vidas.

Luego llega *Jesusa*, la suave y dulce Jesusa de "M'hijo el dotor".

"M'hijo el dotor" no es sino el juego de oposición de dos conciencias encontradas: don Olegario y Julio, el padre y el hijo.

Aquel, molde del pasado, con un concepto rígido del deber que impone las acciones humanas. Julio, defendiendo su derecho a la vida en forma tal, que impide su sacrificio a rancios prejuicios y conceptos tradicionales del deber y del honor, latentes en su padre.

Frente a don Olegario (hombre a la antigua con todos sus defectos y sus virtudes), se alzará Julio, en un individualismo que su padre ni comparte ni entiende.

Tal la obra.

Tal el drama.

¿La solución?

No fué el triunfo de uno ni de otro. Sánchez dejó la solución a la vida y la vida triunfó.

Y es aquí donde interviene Jesusa: en el triunfo de la vida.

Jesusa quiso a Julio, aún no ofreciendo un amor más allá del límite de lo normal. Jesusa, a su imperio y al influjo de las promesas de Julio (que se presienten dichas pero no se dicen en escena) se "entrega" a éste. Se entrega un poco por amor, un poco por ingenuidad y un mucho por instinto.

Y viene el hijo, deformando, apenas, el recto planchado de su blanco delantal.

Julio agrega así, un nuevo dolor al dolor de don Olegario (padrino de Jesusa, a quien criara). Añade una nueva enemistad a la enemistad ya existente al final del hermoso primer acto, cuando arrodillara de un mango a su hijo, erguido y desafiante, frente al grito del viejo exigiendo perdón con un: "¡De rodillas! ¡De rodillas!"

El hijo, es el derrumbe de Jesusa. Y Sánchez recoge ese derrumbe no para lograr el triunfo de una conciencia (don Olegario, Julio) sino para imponer el triunfo de la vida.

Y la vida es el estado de Jesusa; es su resignación a los hechos consumados, como la ausencia de cariño por parte de Julio; es el ansia de amor, luciente ya en sus pupilas asombradas e ingenuas ante la evocación de su hijo, nuevo pajarito a quien cuidar; es todo eso, dulzura, resignación, ansia, evocación, que más tarde atrae, atrae, atrae a Julio, al extremo de volcar sus sentimientos, que han concretado en un amor no sentido antes por Jesusa.

Jesusa "cae", pues, envuelta en las promesas mentidas y por el impulso de su instinto, que es el grito de su sangre ardiente.

Cae y retoñará en un hijo.

Caída y retoño que Julio recogerá con un amor naciente, dando pábulo así, para que Florencio proclamara el triunfo de la vida, en olvido del triunfo de una de las posiciones que dan fuerza a la obra: el tradicionalismo de don Olegario o el frío y egoísta individualismo de Julio.

Ahora, a *Amelia*, la esposa de Lisandro, aquel muerto que camina, del drama intitulado "Los Muertos".

Acaso amando, casó con Lisandro y fué su vida —a través de las entrelíneas de la obra— la de felicidad corriente, de marco vulgar y vulgarizante.

Pero el vicio se detuvo en Lisandro, embotando sus facultades; apagando hasta quitar toda luz, sus sentimientos; aniquilando todo concepto del deber; quebrando hasta la última fibra de su voluntad.

Y Lisandro fué un muerto que camina. Tocó Lisandro el abismo y sobrevino para Amelia el castigo de hecho y la injuria, que es mayor castigo.

Y Amelia abandonó a Lisandro.

Es Amelia, hasta entonces, un tipo lógico, humanamente lógico.

Pudo —con idéntico sentido de lógica— proseguir el camino de la vida con su madre y su hijo (aquel niño Lalo, del que habláramos) defendiendo su derecho a ella con el trabajo honesto de sus quehaceres naturales.

Pero tal no fué.

Acostumbrada a una existencia sin complicaciones y con comodidades, Amelia olvidó su deber para recordar un derecho vedado por elementales principios de ética: entregarse a otro hombre, no por amor, no por instinto, sino por temor a la necesidad; por el grato recuerdo de la vida fácilmente llevadera; por no marchitar su juventud sin haberla aprovechado, en el sentido equivoco del vocablo.

¡Y cayó!

Cayó sin un impulso noble o humano que la arrasara. Cayó razonando, que es caer demasiado hondo y demasiado mal, si al razonamiento falta el acicate del amor o del instinto.

No la salva a Amelia, ni el amor maternal que debió tener hacia el hijo, ni la lástima que le produce Lisandro, ni el temor manifiesto en ella de ser vista, en compañía del amante.

El amor a su hijo, pudo preservarla de su caída, por lo que moralmente significaba para él y por la influencia que el ejemplo de su madre (alejada y alejándose de su padre y conviviendo con otro) habría de representar en fuerte toque a la imaginación siempre alerta y sensible de la infancia.

La lástima hacia Lisandro no tiene otro sentido que el natural producto de la caída del hombre que antes fuera su hombre.

El deseo de ocultarse a los ojos extraños, no es, en Amelia, sino el pudor elemental que no abandona a ninguna mujer, en sus circunstancias, por más renunciamiento que haga de la moral.

Sólo sirvió la caída de Amelia —a los fines de la obra que son los de su autor— para demostrar más acabadamente el derrumbe de Lisandro y con ello terminar mejor la pintura psicológica y patológica de éste.

Por eso, no cayó solo Lisandro. Hermanó a Amelia en la caída.

Y ésta, como casi todas las mujeres de Sánchez, no cayó por amor; contrariamente a casi todas las mujeres de Sánchez, no cayó por instinto.

Cayó sí, por evitar complicaciones a su vida económica, que deseó siempre cómoda y llevadera.

No tiene Amelia ni siquiera el influjo todopoderoso del medio (miseria y vicio) que arrastrara a Zulma, la muchachita mártir de "La pobre gente".

Para mejor recordarla, evoquemos, a grandes rasgos, ese cuadro de miseria que es el taller de costura de sus padres, donde se trabaja poco, se come poco y se paga a veces.

Evoquemos la tortura de Zulma, linda y frágil, con sus ojos (que imaginamos azules como la flor del jacarandá) volcados sobre la costura que traerá el pan diario, y sus pensamientos, en lucha por mantener honestamente ese pan, distendiéndose, en camino de tortura, desde el hogar, del cual la incomprensión y el vicio de su padre la empuja, hasta la gerencia de la fábrica donde la sensualidad la espera y la miseria del todopoderoso impondrá la ofrenda de su virtud a cambio de trabajo.

Porque ese es el drama de Zulma, que ella misma explica en conversación con una empleada del taller, en estas palabras de abatimiento:

“Ya sé lo que vas a decir... que es preferible la miseria a la deshonra... pero si te hallaras en mi caso... si tuvieras que presenciar a cada momento las escenas terribles que se producen entre estas cuatro paredes; cuando falta para la carne y viene Raúl del trabajo, fatigado el pobrecito, Raúl que es quien nos paga la casa y no hay un bocado para darle; cuando aparece el viejo, borracho perdido, babeando insultos; cuando hasta mi misma madre, desesperada, llega a sublevarse conmigo... si vieras como voy viendo yo a los míos, a mis hermanos chicos, pervertirse y degradarse con el mal ejemplo y la vagancia, todo relajado, todo

desmoronado por la miseria, te lo aseguro, temblarías por tu honradez...”

Y ante una interrupción, agrega:

“Y si una piensa en que hay tantos, pero tantos, que han claudicado y se conservan felices... francamente... la abandonan... la abandonan poco a poco los escrúpulos...”

Esas palabras hondas, amargas, desconsoladoras, pesimistas, claudicantes, son la esencia de la obra, amarga y desconsoladora en su realismo, pesimista en su conclusión.

Ellas informan, a su vez, del motivo de la caída de Zulma, que no es, aquí, el instinto, ni el amor. Es la vorágine del medio ambiente de miseria económica que la rodea, empujándola brutalmente hacia la fábrica donde la espera un gerente crapuloso con éste medio brutal de conquista: devolución diaria de costura con el fin de atraer a todas y distintas horas a Zulma y disminución de trabajo que acaso pudiera aumentarse...

Y todo ello, día a día, pese a su negativa, ya indignada, ya en ruego... y bajo la creciente amenaza de quitársele ese medio de subsistencia si no paga el trabajo que se le da con su carne que se le pide.

Por eso cayó Zulma. Tomada, enlazada, envuelta por el medio ambiente; empujada por su padre que protesta porque le prueban el gusto a un plato que se ofrece, cuando “cualquier gusto que tenga, lo mismo

han de comerlo", el dilema se plantea: o conservar el pan de los suyos o su pureza. Hambre o caída.

Como ella dijera con profunda amargura, ante la miseria, viendo a los suyos en impulso negativo, degradarse, envilecerse, empujarla al abismo, poco a poco la abandonan... la abandonan los escrúpulos, a menos de tener un fortaleza moral inexpugnable.

Así cayó Zulma.

¿A qué Sánchez la hizo caer?

Buscando un modo de exponer la miseria y las lacras que la miseria prohija, presentando un problema social al rojo vivo, como un alerta y como un llamado a la conciencia del pueblo.

* * *

Dentro del teatro de Sánchez, destacamos dos *excepciones de valor*, en que el notable dramaturgo puso amor: "Marta Gruni" y "La Tigra". Mujeres y amor que fué a recoger dentro de los cuadros de la miseria, para sostenerlos como un ejemplo palpitante.

Señalaremos como circunstancia de tenerse en cuenta, que fué en el ambiente en que ambas se desarrollan, si no donde Sánchez obtuviera sus mejores triunfos, sí donde acusa bien notoriamente, sus cualidades de hombre habilísimo para captar el realismo de la vida y su enorme capacidad natural para el movimiento escénico.

Ya en el ambiente de conventillo en que se mueve "Marta Gruni", como en el de los cafés nocturnos, morada de "La Tigra", Florencio capta tan justo y con tanto cariño el realismo de esos medios, y maneja

con tanta soltura sus personajes y los diálogos, que precisa recalcarse, ya que ello implica una extraordinaria visión escénica, escollo difícil en la técnica teatral.

Ya conocemos algo de *Marta Gruni*, la amiga del Canastero.

Marta es la amante del inquilino de "la ventana alta", superior a ella.

Stéfano, arrendatario del inquilinato que subarrienda las piezas, es el tipo repulsivo del explotador de la miseria. Es, a su vez, amante de Fidela, la lazarillo del ciego.

Stéfano desea a Marta. La desea como amante... y hasta como esposa. El sabe que Marta tiene su dueño. Sabe que Marcos, hermano de Marta, un penden-ciero de violento carácter, sería capaz de cortar sus relaciones, de tener conocimiento de ellas.

Marta (recordemos el consejo del Canastero), ha resuelto huir, liberarse.

Huir y liberarse con su amante y de su vida. El momento elegido: la salida de la fábrica donde trabaja. Pero a la salida, Stéfano la detiene y se produce este diálogo que incubará el drama:

Stéfano. — (Deteniéndola) ¡Marta!

Marta. — ¡Déjeme usted!

Stéfano. — No. ¡Tenemos que hablar!

Marta. — Hábleme en casa.

Stéfano. — Te acompañaré.

Marta. — No quiero.

Stéfano. — Entonces hablaremos aquí mismo.

Marta. — Tampoco.

Stéfano. — Mirá Marta, yo no le he dicho a Marcos todo lo que sé.

Marta. — ¡Una amenaza!... Puede usted decirle todo lo que sepa. ¡Déjeme pasar!

Stéfano. — Te espera el monigote, ¿verdad? ¡Pues no hablarás con él, te lo juro!

Marta. — ¡Dios mío!

Stéfano. — Te conviene ponerte en razón, Marta. ¡Te conviene! Yo sé que te has dado a ese hombre.

Marta. — ¡Y todavía insiste usted!

Stéfano. — ¡Insisto porque te quiero bien, porque quiero salvarte...! Te has dado a un hombre que no es de tu clase.

Marta. — ¡Lo amo!

Stéfano. — Que no te quiere ni podrá quererte.

Marta. — ¡Yo lo amo!

Stéfano. — Que no es libre, que tiene otras mujeres...

Marta. — No importa, ¡Yo lo amo!

Stéfano. — Te juro que no miento. Mirá: antes de un mes se casa. Tendrá que abandonarte.

Marta. — Con todo, ¡yo lo amo!

Stéfano. — Estás ciega y querés perderte. Aténdeme. Yo te prometo no decir nada, pasar por todo y siguiendo las cosas como antes, cuando quieras, cuando quieras nos casamos. Te haré mi mujer... Ya lo ves...

Marta. — ¡Ah! ¡Qué indignidad...! ¡Basta! ¡Déjeme, miserable...! Para mandarme a pedir limosna, como al ciego, o para hacer de mí otra

cosa peor, me harías tu mujer. ¡Cobarde! ¡Canalla! ¡Déjeme!

Stéfano. — ¡Ah! ¿Quieres la guerra, entonces? Pues la tendremos.

Marta. — ¡Sí, la tendremos! ¡Contá lo que sabés, contá...! Decile a mi padre, decile a Marcos que tengo un monigote y que ese monigote es mi amante...! Hacéme maltratar, más aún, pero no conseguirás que haga caso a un cobarde, a un granuja, a un miserable de tu calaña!

Stéfano cumple su palabra. Avisa a Marcos de los amores de su hermana. Y luego de terminar un baile en una pieza del conventillo, Marta sube, peldaño tras peldaño la escalera que la conducirá a los brazos de su amante, en el que abraza al cielo.

El cínico de Stéfano, y Marcos, el pendenciero, la han espiado. Y cuando Marta llega casi a la ventana de su amante, Marcos, de un salto, la toma de la cintura. Marta grita. Aparece el amante. Marcos lucha con él y lo apuñala.

Y surge, de lo más hondo de sus entrañas, el grito desgarrador de Marta, afilado en tragedia:

“¡Socorro! ¡Asesino! ¡Asesino!... ¡A mi hombre!... ¡Matar a mi hombre!... ¡No te escaparás! (Y aferrando a Marcos rabiosamente). ¡No! ¡Socorro!... ¡Vecinos!”

Marcos zafa y golpea a Marta. Aquél dispara. Esta, al reincorporarse, ve el cuchillo de su hermano, lo

recoge, corre tras él. Al instante vuelve con los vecinos y uno dice:

Vecino. — ¿Qué has hecho, Marta?... ¡Has matado a tu hermano!

Y Marta, brillantes los ojos y vibrante la voz, responde:

“¡El mató a mi hombre y no tenía derecho!”

He ahí en dos situaciones, a una mujer, a una encantadora mujer: Marta Gruni.

Amor hondo, amor salvaje. Amor que copó todas las fibras físicas y psíquicas de Marta. Marta quiere y quiere sin reservas. Y como expresión de su amor no sabe sino el lenguaje con que lo defiende, conciso, incisivo, que no admite razonamientos, o el lenguaje categórico de un cuchillo con el cual lo venga y al que Marta envaina en el pecho de su hermano.

Amor hondo, amor salvaje, que también es real.

Por eso, ante Stéfano que le señala haberse dado a un hombre que no es de su clase, responde: “¡Lo amo!”—“¡Yo lo amo!”, dirá luego al oír por boca de Stéfano que su amante no la quiere. Agregará un: “no importa, yo lo amo!”, al mentir Stéfano que aquél tiene otras mujeres. Y más aún, al decirsele que su hombre se casará, exclama: “¡Con todo, yo lo amo!”

He ahí a Marta. Respondiendo a Stéfano que miente en escala ascendente, da, también en escala ascendente, una reafirmación de su amor: “¡Lo amo!—¡Yo lo amo!—¡No importa, yo lo amo!—¡Con todo, yo lo amo!”

¡Qué totalmente se había dado Marta!

Como lo dijera Stéfano, estaba ciega, ciega de amor.

Y para terminar, vayamos hacia "*La Tigra*", pieza en un acto, llena de colorido, llena de candor, llena de emoción.

Hurgó Florencio en la miseria y fué en su búsqueda a un café cantante. Extraño, con sus ojos avizores a La Tigra, hija de la miseria que la arrastró a la prostitución.

La Tigra canta en un café nocturno. Vive en ese medio. Recoge dinero. Tiene una hija educada en un colegio religioso. La niña y las autoridades del Colegio la creen viuda. Una vez por semana la ve en casa de la señora que la criara cuando pequeña. El dinero de la Tigra ha costado la educación de su hija.

A la Tigra, cuando la conocemos en escena, le ha salido un pretendiente, Luis, muchachote albañil, bueno, sano, alejado del medio de la Tigra. Esta sólo le ofrece amistad. El quiere todo.

Y una noche, luego de un desorden en el café-cantante, en que Luis pelea por la Tigra y la Tigra lo defiende, van a casa de ésta.

Ella le muestra una colección de fotografías de su hija. Le enseña juguetes, vestiditos. Habla de su hija con profunda ternura. El recoge las palabras con profundo sentimiento. Así, estas dos almas, se van juntando. El, niño, ávido —aunque respetuoso— de la posesión. Ella, mujer de mundo, huyendo de la realidad de su vida crapulosa.

Luis, quiere extraer a la Tigra del medio en que

actúa. Viene, entonces, este diálogo desbordante de ternura:

Luis. — ¡Sí, mi Tigra! Abandona ese medio. Nos iremos a vivir lejos, al campo, a otro país donde nadie nos conozca, donde nada te avergüence.

La Tigra. — Avergonzarme, ¿de qué?

Luis. — Donde nadie se avergüence de ti! La llevaremos a ella, a la nena, donde puedas quererla a tus anchas, con toda libertad, dándole ese mundo de ternura que llevas ahí dentro.

La Tigra. — ¡Mi niñito, mi niñito inocente! ¡Mi niñito poeta!

Luis. — Piensa en ella, piensa también en mí. Educada como está, mañana cuando descubra la verdad podría hasta... repudiarte.

La Tigra. — ¡Oh! ¡No, nunca! ¡Cálmate! ¡Cálmate y no te exaltes y razonemos como antes; no insistas en lo que no podría ser nunca. Soy lo bastante honrada para negarte tan flaco servicio, y te has metido mucho aquí (en el corazón) para que pueda ofrecerte lo que doy al primer desconocido que se me acerca. Déjame con mi vida y con mis costumbres. Mañana no daré más. La suerte dispondrá del resto de mis días, pero estaré tranquila. Ella tendrá ya su carrera y será una Institutriz. Preparada para la lucha sabrá hallar su lote de felicidad. Como lo he encontrado yo, como todos lo encontramos.

Luis. — (Con intensa emoción) ¿Quieres que te dé un beso?

La Tigra. — Si, ven. ¿Qué? ¿Lloras? ¡Mi niño,

mi poeta! (Reaccionando). Vamos, Luis. Es tarde y debo acostarme.

Luis. — ¡No, no!

La Tigra. — (Maternalmente). Toma tu sombrero y mañana hablaremos en el café.

Luis. — (Suplicante, antes de salir). ¡Esta noche, al menos!

La Tigra. — No. Está la nena en casa.

Obsérvese bien. Luis la quiere. La quiere sanamente (alma y cuerpo) y llora cuando la Tigra consiente en que la bese. Pero enseguida, cuando aquélla, benévolutamente lo despide por tener que acostarse, Luis rehúsa irse. Ella le promete hablar "mañana".

Entonces, junto al amor de él, aparece, asimismo, el deseo carnal y responde, como contestación a la Tigra, aunque con otra intención: "esta noche, al menos".

La Tigra comprende y en una sacudida —que ya venía gestándose— de todo su impulso sano, aventó a la ramera, irrumpiendo la madre, sólo la madre, tan madre como cualquiera, tan pura como cualquiera, que responde: "No. Está la nena en casa".

Y cae el telón reivindicando a la prostituta.

Recalquemos, aún cuando fuere ocioso, que la nena no estaba en casa. No estaba materializada. Pero esos minutos en que de Ella hablaron su madre y Luis, fué llenando el ambiente de su recuerdo y de su candor; fué modelándolo de pureza; fué extrayendo de la Tigra todo lo que en la Tigra había de repulsivo, para dejarla libre de pecado frente a la evocación de su hija.

Y es así que la nena estaba en casa. Estaba en sus

retratos y sus vestidos; sus juguetes y sus zapatitos; estaba flotando en el ambiente de la pieza; estaba adentrada en el silencio interior de la Tigra.

Ambiente y silencio que no podían macularse con ningún hecho material.

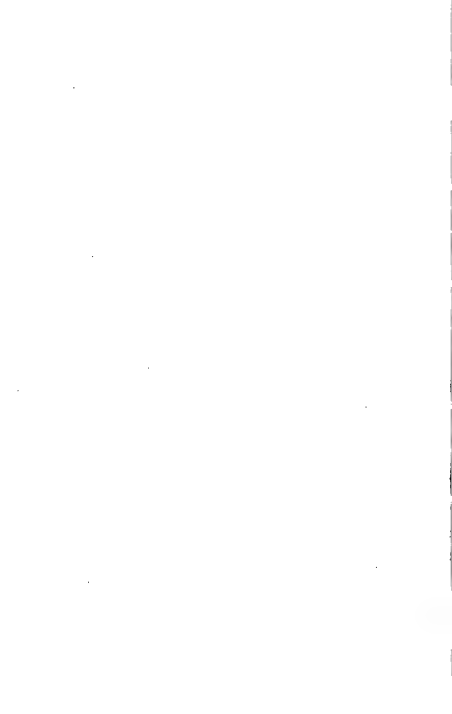
Cuéntase que Jesús de Nazareth, frente al cuerpo putrefacto de un perro, miró, buscó y encontró un motivo de belleza: la blancura marfileña de sus dientes.

Así, también, Florencio Sánchez, frente a la degradación moral de la Tigra, miró, buscó y encontró un motivo de belleza: el amor maternal, incontaminado, en el alma de una prostituta.



SEXTA PARTE

SU OBRA NO TEATRAL



La producción de Florencio, ajena al teatro, se concreta en folletos, conferencias, cartas, cuentos, artículos periodísticos, y no ofrece margen para un co-deo con aquella.

Lejos está de decirse que el valor se encuentra ausente. Existe él, aún cuando no por mérito intrínseco y sí por lo que relaciona a su autor con el dramaturgo.

Esa obra desnuda un tanto su personalidad, ofreciendo hilos de oro en ideas y sentido crítico, hilos de oro que veremos luego desparramados en gruesas vetas en sus piezas teatrales, indicándonos un valor demostrativo de las aristas salientes —y entonces insinuadas— de Florencio Sánchez.

Así en sus *Folletos*, "El caudillaje criminal en Sud-América" y "Cartas de un flojo".

El primero, subtítulo "Ensayo de psicología", no es sino la biografía de un hombre y de un ambiente: João Francisco, campeando en Santa Ana y el sur y centro del Brasil, como dueño de vidas y haciendas.

El Brasil, al igual que muchas provincias argentinas y que la frontera con el Uruguay, en su evidente desorganización estatal aún a fines del siglo XIX, es base segura para el contrabando por su falta de progre-

so, por sus extensos dominios impoblabados y por sus fronteras con países en análoga o parecida situación, como es base segura, asimismo, para el caudillaje, que se hace señor de vidas e impone su voluntad por el terror.

En ese medio actuó João Francisco, representante típico del caudillo malvado, prepotente, incapaz de tolerancia.

Sánchez nos ofrece su biografía y nos ofrece, dentro de ella, tocados con tintes de negrura, sus hechos bárbaros.

"El caudillaje criminal en Sud-América", nos presenta a Sánchez como buen cronista de una realidad que él viviera y nos ofrece el mérito de ser una contribución para el estudio del ambiente y de la época que trata y un adelanto del "sentido" del caudillo bárbaro de ese entonces, personificado en João Francisco.

"Cartas de un flojo" tienen mayor valor, por cuanto ofrecen, de interés inmediato, conocer cómo Florencio, en plena juventud, apenas cumplidos los veinte años, formalizó conciencia liberal evadiéndose de todas las ataduras de una época, ataduras trenzadas más que con prejuicios y convencionalismos, con sentimientos fuertemente arraigados, casi diríamos orgánicos.

Recordemos que se está viviendo en el último período de nuestras gestas revolucionarias; que el levantamiento del 97 ha pasado sin quitar la candencia de los ánimos y anhelos que le dieron vida; que el mismo Florencio actuó en la revolución luchando con uno de los partidos tradicionales; que no ser blanco o colorado era nacer "orejano"; que desde la teta se mamaba

la pasión por el cintillo y en el lactante era esperado un "blanco como güeso de bagual" o un "colorado como sangre'e toro"; que la divisa señalaba una aspiración, a veces un concepto, tal vez una idea, y que luchar por ella estaba en la punta del cerebro, del corazón, de la lanza.

Recordemos que, en general, se era guapo, como nacido en ese ambiente.

No nos extraña, pues, que Florencio, liberándose de todo ello, catalogara a sus cartas, con mucho de sarcástico, "Cartas de un flojo".

Flojo o maua, igual da, que no en otra forma podría llamársele a quien como Florencio ha de haber mamado leche aguada, en el fiero sentir de los hombres que crecieron en aquel ambiente de pasión, de odio, de guerra, aún no desconociendo su contenido humano.

Tres son las "Cartas de un flojo": una, "Orientales y basta!", donde habla, con fina ironía, de nuestra guapeza, de nuestro valor, de nuestra vanidad y de nuestra pedantería, a base de evocaciones de quienes se jugaron el pellejo. Viene luego, "No creo en ustedes", donde fustiga la politiquería como que es el pan nuestro de cada día y, finalmente, en "Idolos gauchos", hace un ataque a fondo a los caudillos y a la intelectualidad rendida a sus plantas o ante la de sus descendientes.

A este respecto y considerando que la afirmación (ampliado el panorama) tiene campo aún hoy día, recordemos esta su interrogante, llena de ansiedad y de gran oportunismo: "¿Se mistifican o mistifican?"

En cuanto a las *Conferencias* de Florencio, cono-

ce mos dos : una leída en el Ateneo de Montevideo (1) y otra en el Teatro Florida (ciudad del mismo nombre) el 23 de julio de 1907, con motivo de la representación de "Barranca Abajo" (2)

La primera tiene el interés que siempre existe en ver contar a un autor de su talla, el ambiente teatral de la época y percibir que si en Sánchez no existió petulancia, tampoco modestia. Fué un tipo claro, sencillo y justo, hasta cuando hace apreciaciones sobre su obra o su nombre, hecho éste que volveremos a notar en una de sus cartas.

Dijo en la conferencia del *Ateneo* :

"Ermete Zacconi, el actor genial, describiéndome una noche la figura apostólica de Giovanni Bovio, me contaba que cuando se estrenó en Nápoles el "Cristo en la fiesta de Purini", los estudiantes napolitanos colocaron la tribuna universitaria del filósofo al pie de la estatua de Giordano Bruno y terminada la representación lo condujeron en triunfo hasta ella, exigiéndole que hablara. Bovio confuso y sorprendido por la inesperada demostración, midió con la mirada serena la estatua del mártir y le dedicó una oración, comenzando así : "Han hecho ustedes bien en traerme a este sitio : Cristo dijo : sed verdaderamente libres ; pero éste añadió : sed libremente veraces". Conversando

(1) Cita y extracto que obtenemos del libro citado de González Pacheco.

(2) El original lo conserva, regalado por Florencio, el Dr. Juan Guglielmetti, viejo médico de Florida.

ayer el conferenciante con el distinguido vice-rector de este colegio, interrumpió sus melancólicas reflexiones acerca de los destinos de la raza, diciéndole: es que no somos sinceros los hombres.

Permítanme ustedes la inmodestia de esta relación de una frase personal con la anécdota histórica, porque ambas referencias me dan el tema y la base de esta disertación. Librementе veraces y sinceros hemos de ser los hombres.

Voy a hacerles un poco de crónica del llamado teatro nacional, y como actor encargado de un papel, no del todo despreciable, en esta comedia que se viene representando desde hace algunos años, tendré que relacionar mi actuación con la actuación ajena, y bien puede que en cierto momento salga favorecido con el parangón.

No lo achaquen ustedes a petulancia, si así resulta, porque si tengo vanidad mi vanidad es honesta.

¡El teatro nacional! Esto de teatro nacional, señores míos, es una brillante sofisticación. El teatro no tiene bandera. Es universal, es humano. A nadie se le ha ocurrido hasta la fecha hablar del teatro nacional inglés o francés o italiano, aunque todos hablemos del inglés de Shakespeare o del francés Molière o del italiano Goldoni.

Es además pretencioso e inmodesto creer en una posible autonomía literaria cuando aún estamos por definirnos ética y socialmente y empujando por Pero Grullo, el conferenciante inclusive, todos tenemos dichas y sabidas las razones,

singularización y caracterización de una literatura.

Teatro regional argentino, sería la definición exacta, justa y modesta de nuestra producción escénica y hacer teatro en el amplio y verdadero concepto, la aspiración individual de quienes sientan inclinaciones por esa forma de exteriorizar el pensamiento.

¿Cómo nació el teatro nacional? (Menester es llamarlo de algún modo).

De Labardén a nuestros días habíanse producido cosas esporádicas de producción teatral, toda ella ingenua cuando no del todo inferior, servil en la forma y vacía en la esencia.

Pero sobrevino una familia de saltimbanquis, esa ilustrada familia de los Podestá, la misma que a esta fecha se ha construído ya los cimientos del monumento que ha de levantarle la gratitud artística de nuestros descendientes.

Forzados atletas unos, vertiginosos trapeceistas sus hermanos, blondinas insuperables las niñas de pollera de tul y rostros precozmente tristes y pintarrajeados; desconyuntados, pulposos y flojos hombres boas, clowns de risa dolorosa y de precario ingenio, ecuyeres y malabaristas, el eterno, el gigantesco clan de los infelices "extrugle por livers" que todos hemos visto, admirado y compadecido.

Ésa familia dió el empuje inicial a nuestro teatro. Ustedes lo recordarán. Hacían furor entonces los nunca bien condenados dramas policiales de Gutiérrez.

Juan Moreira, con perdón de Unamuno que lo

coloca, no sé bien en que orden, junto al Facundo de Sarmiento y a las arengas de D. Bartolo; Juan Moreira despertaba los instintos regresivos adormecidos en el alma popular, y el mejor economista de aquellos acróbatas tuvo la acertada de utilizarlo para su negocio de toldo y candil.

La pantomima del oso y el centinela, con los vejigazos finales, a son de murga, fué sustituido por "el perseguido del Juez" y el entenaio de esta tierra.

El chiripá y la melena y el poncho, reemplazaron a la túnica del "clown", y el facón homicida fué esgrimido, en vez de la inofensiva y sonora trifa que provocara nuestra risa inocente al final de las pruebas.

Eran mimos más o menos expresivos. No hablaban aún, pero ya empezaban a hacer daño. Quien no se sintió Moreira después de haber visto despanzurrar a Sardetti, a puñalada por cada mil pesos? "Pelear a la partida" llegó a ser en cierto momento un sueño, si no una realidad de las aspiraciones instintivas populares y quien sabe si muchos de nosotros podemos considerarnos indemnes de la travesura juvenil de encajarnos con el facón de palo, tantas puñaladas como diera Moreira a milicos, alcaldes y comisarios.

Luego hablaron. Soy testigo de la evolución. "Ché, vos hacés de alcalde y yo, que soy Moreira, vengo y te digo: Está bien amigo. Ya le llegará su turno. Le viá dar más puñaladas...! — Y vos me decís: ¡Que lo metan al cepo!"

Después escribieron eso mismo que se decían y edificaron junto a la pista un pequeño escenario.

Quedaba erigido el teatro de la fechoría y el crimen como idea y el mal gusto como forma.

Apareció Vicenta y dijo: "¡Matáme, mi Juan, matáme!" Era la mujer, factor dramático que faltaba. Tuvimos, pues, el primer drama nacional.

Después... Cuellos, Hormigas Negros, Matacos. No quedó gaucho avieso y asesino y ladrón que no fuera glorificado en nuestra arena nacional.

Pudo quizá aquello, dada su influencia en el alma colectiva, tener una faz ventajosa: la de acentuar el sentimiento de la personalidad, despertando rebeldías contra prácticas y procedimientos y organizaciones abusivas. Pero no puedo distraerme en honduras sociológicas y me limitaré a constatar que por ello no desaparecía la nocividad del espectáculo.

Martín Fierro y Santos Vega fueron puestos a contribución, desnaturalizada, por supuesto, la índole moral y artística de ambas obras.

Los saltimbanquis, a todo esto, aprendían a hablar y a accionar ante el público con pintoresco desenfado, y justo es recordar que de aquel párrafo de insulceses y groserías surgieron algunas caracterizaciones originales, como la del viejo criollo dicharachero y socarrón, único tipo perdurable y simpático de la creación artística nacional.

Excluyo por repulsivo, inestético y falso, al famoso Cocoliche que aún pasea su grotesta figura por los actuales escenarios nuestros.

Elías Regules, Orosmán Moratorio y Martiniano Leguizamón, este último con la pintoresca "Ca-

landria", hicieron obra sana y honesta, llevando un poco de verdad y de poesía al teatro gaucho. A ellos debemos agradecerle la muerte de Moreira, de Hormiga Negra.

Luego se suprimió la pista. El paisano se quedó a pie y fué a hacer sonar las rodajas de su espuela en los teatros bonaerenses.

Surgió un híbrido. Y, caso extraordinario de selección, surgió un híbrido de otro híbrido, de la zarzuela española. Hacía furor el género chico. La ciudad se había verbenizado. Un empresario ingenioso pensó que nuestro lunfardo suburbano podría reemplazar con ventaja a los chulos y golfos sevillanos o madrileños y algunos escritores se encargaron de realizar la tarea. Aquí deben aparecer los nombres de Miguel Ocampo, Nemesio Trejo, Argerich, Enrique García Velloso y otros.

Y primero el lunfardo y luego el vigilante y luego el cartero y el lustra-botas y la modista y el masitero, sin olvidar, por cierto, el impagable cochero de plaza, todos los tipos característicos de la gran metrópoli, fueron teatralizados y musicados en escenarios españoles.

Don Martín Coronado, el viejo bardo que había permanecido ajeno a esta evolución, pero que había escrito obras teatrales vaciando su estro en los moldes viejos del teatro español, entregó entonces su "Piedra de escándalo" a los Podestá, que vegetaban un tanto olvidados. El gran éxito de esa obra devolvió la atención del público y de los aficionados a los cómicos fundadores. Las cos-

tuníes camperas volvieron a reinar. Surgieron obras y autores en abundancia.

Escribir para el teatro comenzó a ser un "modus vivendi". Como se pagaba poco se producía mucho. Y malo. Se escribían costumbres desconocidas. Un rancho de paja y terrón por decorado, por lenguaje característico unos cuantos "canejos" y "ahijunas" cuando no expresiones de la jerga lunfarda porteña, con pasiones y sentimientos de importación teatral.

Con esos elementos se fabricaba una pieza nacional. El público, a falta de cosa mejor y más verídica, amparaba y protegía esos bodrios con estimulante complacencia.

"M'hijo el dotor", reflejando costumbres vividas, produjo una revolución. Su éxito estrepitoso se debe a la verdad y sinceridad con que fué escrita la obra. El público lo comprendió así y compensó mi labor con las ovaciones más grandes que haya recibido en mi carrera artística. Inolvidables ovaciones que marcaron el rumbo definitivo de mis aspiraciones, encarrilaron mis actividades intelectuales, malgastadas hasta entonces en tanteos estériles en el periodismo y me proporcionaron pan para alimentarme, estímulo para luchar, y hasta, ¿porqué no confesarlo? hasta una compañera que alegra mi vida y comparte mis insomnios.

¡Ah, el teatro criollo, las escenas campesinas!

El público no toleró más paisanos declamadores ni más costumbres falsificadas. Denme verdad como esa y las aplaudiré.

Se escribió muy poco más en ese género. Se em-

pezó, entonces, a hacer teatro; ideas o teatro, formaron mayor o menor éxito; pero con positiva probidad artística.

Y cuando estábamos en eso, nos resultó que los intérpretes se habían quedado atrás, y que el teatro nacional, cuyos cimientos dicen haber echado los trashumantes gigantescos "struggle por lips" de toldo y candil, no estaba fundado aún. A lo sumo podía concedérseles el mérito de haber servido de pretexto para que los Payró, los Florencio Sánchez, los Leguizamón, los Coronados, abordaran con éxito una mayor forma literaria".

En cuanto a la conferencia que leyera en el teatro *Florida*, tiene el valor de la exposición que hace, al pasar, de su ideas y de sus creencias.

En ella expuso:

"Rara vez distraigo mis actividades mentales, del objeto a que están definitivamente encaminadas.

Pero tengo el defecto de ser demasiado accesible al compromiso con los demás y conmigo mismo y de ahí, que cuanto menos lo piense me sorprenda empachado por el cumplimiento de una tarea incompatible con mis actos y superior a mis recursos, v. g., el caso presente: un sí de mujeres a *fior di lavio* producto de la complacencia halagada, más que de convencimiento de un sentir; la indecisa promesa convertida en matrimonio a plazo fijo y perentorio y... ese plazo que llega encontrando a la novia casi arrepentida' de

haber pronunciado aquel *sí*, con pocas ganas de repetirlo ante el altar, pero con muchos otros *sí* a *fior di lavio* tan consistentes como el primero.

Tal mi caso; el caso en que me hallo. La idea de una conferencia como un tributo debido por mi gratitud, a la gentileza de este pueblo; esa idea convertida en promesa por la benevolencia de ustedes y el plazo fatal que se aproxima llenándome de confusión y atribulamiento por la incapacidad en que me toma de cumplirla.

Sí, señores, me arrepiento de haber prometido dar una conferencia.

Yo soy autor dramático y no conferencista. Es decir, eso no. Una persona que escribe obras para el teatro y gracias, porque... lo de autor dramático en la amplitud del concepto, no es por ahora otra cosa en mí, que una aspiración un poco pretenciosa.

Bien; quedamos en que estoy arrepentido de mi compromiso.

Así como para hacer un guiso de liebre lo más indispensable es la liebre, para dar una conferencia, aún suponiendo que tuviera toda clase de salsas y condimentos oratorios y literarios (los que entre paréntesis son bastante escasitos), me hace falta lo indispensable: tema, argumento, ideas. ¿Qué hacer?

Confesaré que he estado a punto de enfermarme. No es la primera vez que sufro del mal de conferencia. No hace mucho, sin ir más lejos, en el teatro Urquiza de Montevideo, me tuvo a mal traer por imposibilidad de cumplimiento, otra con-

ferencia prometida. Pero el caso es que no supe de qué enfermarme y ni la misma tos convulsa se dignó tomarme en cuenta, sin duda porque tiene mucho trabajo en la ciudad para ocuparse de los forasteros.

Descartada esa posible contingencia, ¿a cual ampararme?

Hube también de presentarme ante este supremo tribunal, abogado de mí mismo, a defenderme de ciertos cargos circulantes respecto a la moralidad y decencia de mis obras; a decirle en fundado y documentado alegato, que Florencio Sánchez es una buena, sana y honesta persona, si no inofensiva —porque el calificativo es deprimente para un espíritu batallador— caballeresco en la polémica, leal en el juego de las armas, aún cuando no escatime las estocadas a fondo, severa pero sin incruencias inútiles, sincera y veraz, respetuosa del ajeno convencimiento y pundonorosa del pudor de los demás; vanidosa, celosa de la integridad de sus ideas porque las cree justas, implacable con la mentira como tolerante con el error.

Que Florencio Sánchez, en fin, si no cree en la religión y la combate, nunca se ha desayunado con frailes crudos, ni almuerza arcángeles fritos; y si ataca en sus obras los principios morales y sociales en vigencia, siguiendo los ideales y las tendencias del pensamiento contemporáneo, no ataca personas ni corporaciones determinadas, ni exagera el concepto, ni extrema el vocablo al vaciar su pensamiento en los moldes del realismo, única forma, a su juicio, de que el teatro llene su

alta misión educadora del sentimiento y la conciencia humanas.

Pero el caso es que también por ahí me falla el propósito de la conferencia. El concepto corriente de la modestia le impide a uno decir lo que después dirán los demás de uno; y, por otra parte, quizá haya entre ustedes personas que no piensen como yo y por el momento este escenario no es una cátedra de libre discusión.

Esto sin contar con lo mucho que puedan haber hablado a mi favor mis obras.

¿Qué hacer, pues?

Vale más que no dé mi conferencia. Se quedan ustedes sin ella, pues.

Pero les prometo en castigo de esta inconveniencia, de esta informalidad mía, que no reincidiré en la liviandad de prometer lo que no he de cumplir; que no volveré a pronunciar, el *sí a fíor de lavio* de que tantas veces se han arrepentido las mujeres... y los hombres".

* * *

Sus *Cartas*, de carácter personal, podemos leerlas en libros, revistas, artículos de diarios, donde han obtenido difusión.

Transcribiremos sólo tres, que demostrarían su estada en Florida, en la estancia de su primo, D. Joaquín Sánchez, donde escribiera "Los derechos de la salud", en noviembre de 1907, en Costas de Arias, cuyo original regalara a aquél, para más tarde, en 1936, obsequiarla su dueño a la Biblioteca Nacional de Montevideo.

Dicen las dos primeras, dirigidas al señor L. Scarzolo Travieso (1):

“Mi querido Scarzolo:

Ahí van mis noticias. Para usted y para el cenáculo. Supongo que ya harán falta.

Estoy en el campo. Estancia María Elisa. 2.000 cuadras. Ganados de invernada, toros finos, carneros idem. Venados, perdices, palomas, chorlos y becacas y escopetas y rifles. Monto a caballo, corro esos campos de Dios y cada día por medio un morral de aves alevosamente asesinadas. En las estacadas, varias pieles de venado conseguidas por una de las frecuentes aberraciones de la puntería. Días primaverales empleados en esas cosas, mucho apetito fácil (7 kilos en 15 días); copetines de whisky; champagne a menudo. Por la noche, lotería de cartones y a dormir tempranito un sueño reparador. De mi neurastenia, ni que hablar ya. Los fantasmas van huyendo y cada día me siento más sereno. Nadie podrá negar, pues, que tengo una potra bárbara, que otro nombre no sabría darle a esa fuerza que a mi pesar me defiende a mí mismo. Salvo el de instinto de conservación, que tal vez haya sido el que me llevó a Florida de una manera casi inesperada y de Florida me trajo a estos pagos —que no dejaré mientras no me reponga del todo— cuando estaba a punto de malbaratar por completo los

(1) “Diario del Plata”. Suplemento literario dirigido por L. Scarzolo Travieso, número del 21 de junio de 1931.

frutos de mis triunfos de Montevideo, en la "debauche" inevitable que me acarrea fatalmente mi desesperanza y mi falta de fe en mis propios éxitos.

En fin, lo principal es que me voy sintiendo ya con fuerzas para empezar de nuevo.

En esta semana que comienza, pienso poner telón a una nueva obra de asunto imaginado aquí. Confío en que salga buena. Le escribo por este mismo correo a Lemos encargándole la tramitación de un asunto en el gobierno. No creo mayormente en la cosa desde que he dejado de estar a la orden del día; pero, por las dudas... ¡por si pegara!... De cualquier modo mi resolución de irme no se ha modificado por más que haya atenuado un poco mis entusiasmos la visión de nuevas derrotas físicas y morales, que entonces serían fatales, y por más que el buen hado de mi instinto vital intente arrastrarme hacia otras actividades con la perspectiva de un relativo bienestar económico, meta de mis aspiraciones mejor definidas. Me iré, pues, a Europa, con apoyo oficial o sin él. De aquí saldré solamente para embarcarme.

¿Y los camaradas? Déme noticias de todos, del coronel, de Pozzilli, del contradictorio y vehemente "avv" Scarzella, del hombre de la pipa, del barítono del carro...

Por aquí no tengo con quien conversar de ustedes, pero cuando me siento frente a una botella de whisky (¡lo tenemos así!) tengo un puesto junto a ustedes, en Severi, o en el Suizo y bebo, discuto, canto, río, o me duermo con ustedes, me

regocijan las ironías de Nibbio, le robo el Atta Troll a Pozzilli, gozo con las intemperancias de Scarzella y hasta creo distinguir a través de la pipa de Schaunard la inconfundible silueta de Tubinga titeando a E... Todo, menos emborracharme, que ese placer me lo reservo para la grata realidad de nuestro primer encuentro.

Y hasta otra, que será después de la suya que espera para su alegría su affmo.

Florencio Sánchez

Agosto 12 de 1907".

"Estancia, María Elisa.

Querido Scarzolo:

¡Ya lo creo que apruebo su ida a Buenos Aires! Lo felicito y hasta le voy a dar un consejo: "No se enrole, no se acople a camarillas, grupos, cenáculos o escuelas. Trabaje para usted y contra todos, pues no le quepa duda de que todos han de trabajar contra usted."

Claro que esta es una receta para triunfar en cualquier parte, pero puedo asegurarle que en Buenos Aires no solo es eficaz sino necesaria!

Pasando a otra cosa: gracias por sus buenas noticias respecto a mi asunto. Me quedará aquí hasta su resolución, o mejor dicho, saldré de aquí, para embarcarme, previa excursión de un par de días a Buenos Aires, donde tengo algunas cosas que arreglar y donde espero tener el gran gusto de abrazarlo.

Mis "pájaros", cada vez mejor. No tan buenas

noticias tengo que darle respecto a mi salud. Un antiguo camarada, el Dr. Fernández, me hizo un detenido examen en la Florida y de él ha resultado que padezco una afección al corazón de bastante importancia: dilatación del idem., dilatación de la aorta. Sintetiza su diagnóstico diciendo que tengo el corazón de un hombre de 60 años. Con esto se puede vivir algunos añitos o se puede "crepar" pronto. Para lo primero un régimen al que me he sometido con la voluntad que usted puede imaginarse. "Pas" de emociones, "pas" de alcohol, "pas" de excitantes de cualquier especie, "pas" de carnes. Alimentación lácteo-vegetariana. Desde hace dos semanas evoco el "cenáculo" comiendo apio.

Por supuesto que estas malas nuevas quedan confiadas a su discreción. No quisiera que trascendieran a mi familia, a quien pienso ocultárselas.

Por lo demás el tratamiento me ha sentado bien y ya no siento la "neuralgia intercostal" que me venía molestando desde Montevideo.

Y se me va el correo. Se libra de un chorizo más grande. Adiós, pues. Escribame antes de irse. Cariños a todos los del "cenáculo". Espero carta colectiva. Affmo."

Florencio Sánchez

A su vez, expresa la dirigida a su nombrado primo (1):

(1) El señor Joaquín Sánchez puso en nuestras manos dicha carta.

“Mi querido Joaquín:

Aprovecho una tregua del mal humor que me fastidia desde hace rato, para hacerte saber mis noticias. No achagues a otra cosa que a la murria que me iba consumiendo, mi silencio prolongado. Tengo una *yeta* bárbara. Te conté el final desastroso de mis aventuras de empresario. A él siguieron una serie de contratiempos de la peor especie: contratiempos económicos. Es cosa del diablo que no pueda nunca adquirir el sentido práctico de la vida. Creo que si me cayera la lotería del millón a los quince días andaría galgueando por un peso.

Desde mi última derrota financiera todas mis tentativas por reponerme han fracasado. La celebridad, la fama, me van resultando un fardo pesado y molesto. Cuando eran menores me salía más fácil cualquier operación. Ahora tengo que mantenerme a la altura de mi reputación en mis exigencias y como el horno no está para bollos y pan no puedo comer, me quedo sin bollos y sin pan.

En resumen: que me he agarrado unos estrilos negros y que esos estrilos han deprimido mi espíritu de tal manera que he estado a punto de dejarme arrastrar por el diablo de una neurastenia terrible. Cómo he salvado es cosa que aún no sé bien. Lo cierto es que empiezo a convalecer. Tal vez haya influido en ello, el hecho de que esté a punto de resolverse el asunto de mi pensión. En vista de que el presupuesto no ha sido aprobado aún, ni hay noticias de que se trate pronto, resol-

ví prescindir del gobierno y recurrir a la Cámara. Me bastaron dos o tres conferencias para adquirir la seguridad de mi viaje a Europa inmediatamente. Rodó presentará la semana próxima probablemente un proyecto por el que se me acuerda una pensión de 200 pesos por dos años. Irá firmado por un grupo de diputados blancos y colorados de lo más representativo y tengo la seguridad de que se vote por unanimidad. Entonces... a volar. Espero embarcarme a fines de marzo.

Pasando a otra cosa: ¿Cómo te va? ¿Cómo está Juana? Ayer nos hemos acordado mucho de ustedes con motivo del santo de la Nena a quien mando mi retrato para que no se olvide de "ojos grandes". ¿Cómo está tía Carmen? No te pregunto por tus intereses porque me imagino que la cosa anda como la mona.

Así que arregle mis asuntos y tenga dispuesta la fecha de embarque, iremos a despedirnos de ustedes. Es un viaje doblemente impuesto pues Cata quiere a toda costa ir a sincerarse con Juana de no sé cuantas descortesías que se achaca y se reprocha.

Con cariños para Juana y tía Carmen, y un millón de besos para la nena, te abraza. Tu affmo. *Florencio Sánchez*. 8 de octubre 142. Te envío un ejemplar de '*Nosotros*'. Cata dice que no manda el manuscrito de la obra porque quiere entregártelo personalmente. Saludos a Florindo, Magdalena, María y a toda la muchachada para quienes van otras postales".

Es de hacer notar la forma en que fué escrita dicha obra, contada por el señor Joaquín Sánchez. Dice éste:

“...en aquella situación le pedí que escribiera algo, pero algo que se desarrollara en un ambiente de cultura más refinada que sus producciones anteriores. ¿Por qué —me dijo— no me creés capaz?—Si, precisamente, porque te creo capaz es que te lo pido...—Bueno.

Aquella noche se acostó preocupado y durmió poco, según me dijo su señora, probablemente, dando forma a la obra y ordenando en su imaginación los personajes que habían de actuar.

A la mañana siguiente, invitó a la Nena (acotamos nosotros, hija de don Joaquín y aquella de los “ojos grandes” de la carta) a dar un paseo por el campo y la condujo en un cochecito de mano. Volvió al almuerzo y me dijo: “Ya tengo pensado el primer acto, ahora me será más fácil seguir”.

De tarde tomó la escopeta y salió solo. Volvió al oscurecer y me dijo: Ya tengo el segundo y tercer actos, mañana me sentaré a escribir”.

Efectivamente, se levantó más temprano que de costumbre y dió comienzo a la obra en esta forma: la niña a su lado le acariciaba la cabeza con preguntas e impertinencias que quedaban sin respuesta; la señora le cebaba mate como de costumbre cuando el dramaturgo trabajaba; mi señora y yo conversábamos y reíamos en alta voz, mientras aquel escribía de corrido, sin cesar, ajeno a todo lo que pasaba a su alrededor, en un estado de ex-

citación nerviosa que se revelaba en sus ojos, en sus ademanes con la mano libre y en sus gestos.

Terminado el primer acto la misma mañana, tomó el teléfono para hacer una consulta profesional a su amigo médico doctor Juan Guglielmetti sobre ciertas dudas relativas, y apercibido este facultativo del error en que incurría Florencio al hacer figurar a la protagonista de su obra dominada por la desesperación de su enfermedad, le hizo presente la característica optimista de la mayor parte de los tuberculosos que se abrazan a cualquier esperanza antes de morir.

Volvió al escritorio, rompió todas las carillas que contenía el primer acto y las tiró al canasto.

Después de un almuerzo más frugal que de costumbre, volvió a reconstruir lo que había destruido, cambiando el sentido del asunto con la misma facilidad con que había hecho el trabajo anterior y lo dejó terminado en la tarde.

Al día siguiente concluyó el segundo y tercer actos, de corrido y sin descanso, tirando solamente dos o tres carillas y la obra quedó terminada como consta por su letra en los originales.

En la noche reunió toda la familia y al personal de la estancia compuesto de sirvientas, peones y niños, debajo de un corredor y empezó la lectura de "Los derechos de la salud", como si fuera ante un público muy competente que habría de dar el fallo para el estreno; pero llamada su atención por algunos ronquidos, Florencio suspende por algunos segundos la lectura mi-

rando a su alrededor y ve la mayor parte del auditorio dormido. Larga una estrepitosa carcajada que despierta a algunos y les pregunta: "Que tal, muchachos, que les parece?"... —"Muy bien, D. Florencio, muy bien"... —Y qué es lo que más les ha gustado?"... —"Todo D. Florencio, todo es lindo y parejo". —"Bueno —dijo— si mi obra no llega a tener aprobación en el teatro, la imprimiré en folletos y la venderé a las farmacias para que la expendan como narcótico, sabiendo ya sus resultados infalibles".

* * *

En cuanto a sus "Diálogos de actualidad", transcribimos uno, limpio y sencillo, irónico y cruel. Es el titulado "La Nena y el Juez".

La nena. — Buenos días, papito, buenos días. Picarón! Nada nos habías dicho, ¿eh?

El Juez. — ¿De qué, mi nena?

La nena. — De la ejecución. Te felicito papá. Todos los diarios se ocupan hoy de tí: "La Nación", "La Prensa", "El País"... Mira, aquí dice: "El Juez, a pocos pasos del banquillo, presencié la ejecución del reo, impasible y severo"... ¡Qué guapo eres papaíto! ¿No te tapaste los oídos cuando sonó la descarga? ¿No?... Pues yo lo hubiera hecho... ¡Prum! ¡Prum!... ¡Ay, que miedo!... Y dime, tú le pegaste el tiro de gracia?

El Juez. — ¡No!, no; se lo pegó el cabo.

La nena. — ¡Ah! ¿Y qué dijo el reo cuando

empezó a morir? ¿Lloraba, no?... ¡Pobre!... Y gritaba ¡no me mate! ¿Verdad? ¿No tuviste lástima, papá, en ese momento?

El Juez. — ¡Oh, no! ¡Yo soy juez del crimen!...

La nena. — ¡Es verdad!... ¡Juez!... Sin embargo, papá, será muy lindo eso... pero te declaro que nunca, nunca, sería "jueza".

El Juez. — ¿Por qué, nena mía?

La nena. — ¡Porque me pondría a llorar de pena!...

¡Ah!, dime, papá, cuando un juez se compadece del reo ¿es castigado?

El Juez. — ¡No, no!

La nena. — Y tú, entonces, por qué no perdonaste a ese hombre?

El Juez. — (Con fastidio). ¡Nena, nena! Vete a tomar el te.

La nena. — Ya voy, papá! ¿Por qué te impacientas? Yo quiero saber todo para contárselo a las demás niñas en el colegio. ¡Cómo me van a felicitar cuando sepan que has salido en letras de molde! Publicará tu retrato "Caras y Caretas", por supuesto... ¡Qué orgullo! ¿eh? ¡ser la hija del juez!... ¿Me prestas este diario? Voy a leer todo, todo lo que dice de tí. Son dos columnas... y con titulitos... ¡A ver! ¡A ver! (Lee) "Tere-sita": "Cuando entró la niña de este nombre a la capilla, presenciamos una escena realmente conmovedora. La pequeña se echó a llorar desconsoladamente y no hubo fuerza humana que la obli-

gara a besar al reo!" ¡Pobrecita! ¿Y por qué querían ustedes que besara al criminal?...

El Juez. — Era su padre, pues.

La nena. — ¡Ay! ¿De manera que los asesinos tienen hijos y los quieren?

El Juez. — Sí, hijita de mi alma!...

SEPTIMA PARTE

ANTES Y DESPUES



Conocemos ya, aunque en forma ligera y escueta, el proceso del teatro uruguayo desde 1808 hasta la aparición —toda luz— de Florencio Sánchez.

El ciclo histórico no significó sino una arista en el proceso cultural del país, arista que, si de valor en su época, hoy, en miraje retrospectivo, poco significa como valor intelectual, pese a conservarlo en el sentido histórico, por haber configurado las primeras manifestaciones del arte escénico en nuestro país.

El ciclo romántico, si dejamos de lado su más elevada enjundia por su mejor técnica y expresión, poco agrega al ciclo histórico, en el sentido de su personalidad.

El ciclo paisano, en cambio, ofrece otros puntos de vista: por un lado —y en esencial comparándolo con el ciclo romántico— mostró un descenso en la técnica, apareciendo en sus formas rudimentarias (pantomimas, adaptaciones) tan desmerecido, que conocer su proceso parecería nos obligara a imaginar que fué él la primera forma de teatro manifestada en el país.

Porque no deja de ser curioso, que en tanto teníamos autores románticos más o menos hábiles, como Duhau, como Granada, como Moratorio, como Bli-

xen, de producción simultánea a la aparición del ciclo paisano, éste viviera un tiempo a base de pantomimas y adaptaciones, sin que, recogida la influencia de Gutiérrez, se fuera de lleno a la producción más o menos firme pero dentro de los cánones del teatro.

Por otro lado, es evidente que el ciclo paisano, por tomar elementos vernáculos, es decir, por construir con lo nuestro, deviene en el verdadero teatro nacional y es, así, el mojón más firme y seguro de la dramaturgia uruguaya.

Teatro ése, además, que atrajo a Florencio y se concretó —en lo que de imperecedero tiene— en “M’hijo el doctor”, “La Gringa” y “Barranca Abajo”, trilogía no superada aún y difícil de superar y en la cual debe fijarse la culminación de su desarrollo.

Eso fué antes.

Hasta Sánchez.

¿Y después?

Después el teatro no siguió el ritmo de que venía impreso del fondo de nuestra historia, ritmo hecho arte con Florencio.

La producción posterior no ofrece —en su conjunto— el valor necesario para sobrevivir, como que no admite, siquiera codeo, con la del autor de “Los derechos de la salud”.

Y eso que los tiempos han cambiado; que 30 años nos separan de la muerte de Florencio; que el panorama del mundo da más amplitud a la mirada, ofreciendo, en su continua lucha, ancho campo para extraer material de vida (hechos-ideas) y plasmarlas en la escena.

No ha bastado ello y de ahí que la producción pos-

terior a Sánchez, no alcance a la de éste, en ningún orden de apreciación.

Pese a lo cual y no siendo nuestro propósito hacer amplia crítica revisionista, dedicaremos un breve comentario a las obras de más valor aparecidas hasta el presente (encuentro de 1938-1939), por orden de presentación, tomando así a los autores a través de la pieza que, a nuestro juicio, pudo darle alguna personalidad dentro de nuestro teatro.

* * *

Otto Miguel Cione, el más fecundo de nuestros autores, estrenó en 1908, "El arlequín", tragedia en tres actos.

En ella trata el problema —siempre latente— de la ley de herencia, que en el caso de la pieza es la degeneración alcohólica transmitiéndose de generación en generación, en manifestaciones distintas: para el padre, la locura; para el hijo, la idiotez.

Y, por sobre uno y otro, siempre espectante, el producido trágico de esa herencia.

Si consideramos el motivo de la pieza y agregamos que ella está bien escrita, y mejor desarrollada, no es difícil suponer la intensidad en que se desenvuelven los tres actos.

Cabe señalar, asimismo, que tiene, por su tendencia, no sólo valor actual, sino el mayor aún de constituirse en la primera manifestación del teatro de ideas posterior a Sánchez.

En ese sentido y por el motivo del problema —que envuelve en su desarrollo una moral— "El arlequín" es

una producción seria dentro del teatro uruguayo contemporáneo.

Siguió a Otto Miguel Cione, en 1911, *Ernesto Herrera*, que estrenara "El león ciego", intenso drama en tres actos.

Se condena en él, en verísimo trazo de nuestra realidad guerrera entre blancos y colorados, un período de pasión de la historia patria.

Con evidente acierto, expone la psicología simple de los héroes de las guerras civiles; señala, con no menos exactitud, la herencia guerrera transmitiéndose de padres a hijos como supremo bien dispensado por la vida y como fuerza ciega y dueña absoluta del alma y del destino de los gauchos y paisanos; evidencia el culto a la divisa, que es el culto al coraje, y aunando estas aristas, nos da al león ciego, que si en la obra es don Gumersindo, en el simbolismo de que se le puede revestir, es la representación de una época pasada con su culto al valor personal y su pasión por la guerra.

Al margen de esas características, puso frente a nuestros ojos una verdad: la explotación del paisano por el político, en cuanto aquel se ribetee de caudillo blanco o colorado, y su inmediato abandono no bien las necesidades de cualquier índole —pero siempre en el sentido de la "conveniencia política" —lo impongan.

Verdad entonces y verdad hoy día, en que —en inferiorizante miraje como que es oteo, también, de conveniencias— no se abandona la explotación del "cintillo", al cual se aferran amparados por la evidente incultura cívica de las masas, agrupaciones democráticas que se dicen (y en mucho lo son) de ideas, y cuyos dirigentes, ni siquiera frente a la terrible realidad de

la hora, se atreven a dejar de lado, sosteniéndola con un interés más mezquino, menos lógico, que aquellos políticos que explotaron al león ciego: don Gumersindo o el paisano, bravo en su pasión, simple en su fe, cerrado en su inteligencia.

En ese aspecto político, plasmado en acusación palpitante aún hoy día, y en aquel aspecto del trazo verísimo de nuestra realidad guerrera, "El león ciego", de intensos perfiles y honda emotividad, no ha de ser olvidado por quien estudie nuestro teatro.

Luego viene *Edmundo Bianchi*, al estrenar en el Teatro Nuevo, de Buenos Aires, en 1913, "Perdidos en la luz", drama en cuatro actos.

Se trata de una pieza de elevada concepción, de trama intensa y acaso demasiado literaria, cuya médula puede concretarse así: la absorción del hombre por la ciencia, en cope de su total personalidad física y psíquica, es contraria a la vida. El corazón debe tener su sitio de privilegio. Vivir en y para la ciencia, lleva al olvido de la vida real, en todo lo que impone de obligaciones hacia sí mismo y hacia quienes lo rodean; al desconocimiento —o también al olvido— del complejo espiritual de la criatura humana cuyos sentimientos y belleza pasan sin dejar huellas y atraer la mirada, aunque reclame su derecho a la ternura, como la esposa del protagonista, o aunque la necesiten sin reclamarla, como los otros personajes.

Si es preciso —en aspiración esencial de la vida— tender siempre la vista hacia lo alto, es preciso no olvidar al árbol "que mientras sube hacia los cielos, va extendiendo sus ramas a todos lados".

Encauzando ese pensamiento con un buen desarro-

llo y aprovechado con acierto por medio de situaciones de emotiva belleza, Bianchi realiza su obra y plasma en ella el triunfo del corazón humano.

Nos dió *Francisco Imhof*, en 1918, "Cantos rodados", comedia en tres actos, en la cual ataca el presunto derecho del hombre, gastado ya —física, moral y espiritualmente— a través de una vida de crapulosa mundanidad, de unir su destino al de una mujer joven y sana.

Plantea en la obra ese problema e impone al protagonista la renuncia de su amor.

Pieza —como todas las suyas— más para leída que para vista, carece de acción como que es un tanto con exceso "literaria" y razonadora.

No puede negársele, empero, ni el diálogo depurado; ni la certera crítica —fina y sutil— del ambiente en que se desenvuelve la pieza; ni el desarrollo exacto del pensamiento que lo anima.

En contrario, no pude quitársele —y a los fines de la teatralidad se insinuaría un defecto— que deja de lado el choque de pasiones a cuenta de un excesivo razonamiento, aún cuando el problema llega a su máxima intensidad, que nunca es mucha en Imhof.

Se destaca luego *José Pedro Bellán*, que nos diera a conocer en 1920, ¡"Dios te salve"!, comedia en tres actos que define su personalidad.

Obra de gran intensidad dramática, de trazos firmes, de desenvolvimiento ajustado, destaca la figura de Petrona en su rol de sacrificio, punto en el cual se concentra la afectividad hogareña, que si le proporciona mística belleza en el amor de sus hijos, le proporciona serena infelicidad en el desamor de su esposo, al cual, en

su ansia de volverlo al cauce del calor familiar, sobrelleva en máxima tensión de su bondad y de su espíritu abierto al bien hasta el sacrificio de su personalidad de esposa y madre.

Pero su hija, al casarse, se va a tierra lejana y su hijo, enemistado con el padre —que nunca lo fué tal— se va también, con rumbo idéntico.

Y queda ella sola, rota su alma por las ausencias y esperanzada por el que queda.

Los días se han sucedido, sosteniendo siempre su casa, a través de la mesa de planchado. Y una noche, su esposo, empapado de alcohol, llora y dice el porqué de su lloro: la muerte de la que fuera su amante y causa del abandono del hogar, al cual lo volviera Petrona, de la cama de un hospital, para rehacerlo a la vida.

Y Petrona, en patética y muda escena final, durmiendo su esposo la borrachera, no se indigna en lógica rebeldía. Saturada de dolor frente a la caída vertical y definitiva de su cónyuge —que es la caída de su sentimiento generoso— se propone continuar su planchado.

Pero no puede más.

No puede con su voluntad rota ya, ni con el dolor que ella le trajera y —acaso evocando a los ausentes, a los cuales pospuso al esposo— comienza el lloro lento, tranquilo, luego más fuerte, hasta llegar a la convulsión y hacerse estentóreo al caer sobre la tabla de planchado.

Ni una palabra.

Su llanto —reflejo de su proceso espiritual— lo dice todo.

Y el lector, repitiendo al autor, sólo puede decir :
¡Dios te salve!

La obra —repetimos— es de gran intensidad dramática; los caracteres de sus personajes bien logrados; preciso el lenguaje, ajustada la trama y acertadísimo el desenlace.

Cuadro de dolor, que deja un profundo sedimento de dolor.

Encontramos luego a *Carlos M. Princivalle*, al estrenar en el año 1924 “El higuérón”, comedia dramática en tres actos, por intermedio de la compañía de Carlos Brussa, esa voluntad de acero y espíritu generoso, que llevara a todos los escenarios del país —en su actuación de más de treinta años— el conocimiento de nuestro teatro y en esencia el de Florencio, al cual le dispensa un fervor que habla a las claras de su sentido artístico.

En “El Higuérón”, Princivalle pinta un ambiente, diseña los personajes de ese marco —el campo— y plantea un problema con amplio conocimiento de la materia que trata.

Desfilan, así, el paisano enraizado a la estancia —su mundo— y a esa vida, pasando siempre igual en el estancamiento que limitan los crepúsculos y las auroras; el paisano ladrón (el higuérón) que al igual del árbol que devora a sus vecinos, robara las tierras linderas a su campo, y rico, pudo anteponer un “don” a su nombre; el paisano prepotente y astuto; el comisario, deseando aplicar el cepo a un ladrón de capones —ladrón por miseria— y se lleva al capón y larga al reo al sólo pedido del patrón, amigo de personajes in-fluyentes, en tanto hace la vista gorda con los contra-

bandistas, porque entre ellos actúan hombres de respeto; el peón que buscando trabajo, ofrece al principio resistencia en conchabarse para arar, por ser cosa de gringo.

Desfilan todos ellos en una cabal absorción de la psicología y características del paisano y del ambiente, tomado en su realismo.

De ese desfile de individuos —que hacen el ambiente moral en el choque de pasiones y sentimientos— surge el problema medular de la pieza: el del latifundio.

La gran extensión de campo de “el higerón”, siguió al diapasón de la inercia de su propietario. Muerto éste, llega el hijo, que, culto, progresista, se propone sacar provecho de las grandes extensiones infecundas, dedicadas a la ganadería criolla reproduciéndose sin control de la mente del hombre. Abroga el hijo —Esteban— por una transformación total de los medios y los métodos de trabajo: el ganado se refinará con la importación de toros de pedigree; el arado romperá la tierra, para recoger el fruto precioso de la semilla; de la estancia con peones que sólo “recorren”, matean y pulpean, hará una colonia con trabajo para todos...

La sequía y la langosta no permiten el éxito y con ello y el suicidio de Esteban, se termina la trama teatral.

Pero Timoteo —su cuñado y único personaje que no nos convence— seguirá el rumbo de aquél, y todo ha de volver a tener vida, ya que el ejemplo de Esteban, dará motivo para prever la sequía con el riego artificial; combatir la langosta en lucha técnicamente organizada y persistir en el intento de colonización.

He ahí el optimismo de la obra y la idea que le da vida.

Aparte, pues, de la exacta pintura de la mayoría de sus personajes, la pieza tiene su valor en lo que es su esencia: el problema siempre latente del campo, en su explotación racional, explotación que tiende —o tiene que tender— a la división de los grandes latifundios, para ser trabajada la tierra por todos aquellos que deseen fecundarla.

Al tratar a *Carlos Salvaño Campos*, no podemos citar, como era nuestro propósito, una sola —la mejor— de sus piezas.

Y no podemos citarla, por cuanto ninguna de ellas tiene carácter, aisladamente, para darle personalidad, ya que todas presentan lagunas de exposición y de intensidad tan claras y tan vistas a la simple lectura, que el desequilibrio es evidente.

Tomadas en conjunto, ofrecen, como característica, una mediocre similitud de méritos, de donde las tres formalizan un nombre que debe ser recordado en el sentido de este capítulo.

Estrenó "La Salamandra" en 1925, "Don Juan derrotado", en 1927 y "La mujer solitaria", en 1928.

A manera de crítica puede sentarse que en Salvaño Campos, la concepción se encuentra siempre —cubre siempre— por encima de la realización.

Ni en el sentimiento que lleva a la protagonista de "La Salamandra" a desear y tener un hijo; ni en la caída de Don Juan (ya se le considere caída física o caída espiritual —con muy buena voluntad esta última— ante el alma sana y el amor triunfante entonces de su esposa que lo reconquista); ni en la ternura que Clau-

dia, la mujer solitaria, busca en un ser extraño fuera de su hogar, la realización teatral marchó a tono con la concepción del artista.

La idea no es bien desarrollada, ni el fin logrado, de donde cede en intensidad ante los titubeos del autor.

Pero respetando a ella, en todo el valor que implica hacer tesis, consideramos que Salvaño Campos no puede ser olvidado.

Llegamos luego a *Justino Zavala Muniz*, con "La Cruz de los Caminos", representado en el año 1933.

La obra es de lucha. De lucha que encierra una clara veta de humanismo en el planteo y juzgamiento de un problema actual siempre en nuestro país: el latifundio.

Ese Telémaco de la pieza, es toda la pieza en su claro simbolismo de la protesta del pobre que nada tiene y es capaz de mucho, contra el Estado que nada hace para sacar tierra al rico —tierras infecundas— y darla a los brazos fuertes que la reclaman para fecundarla.

Es Telémaco toda la pieza, en su significado de explotación y de protesta: lo es, en su uso por Victoria, la cual recogerá el goce que su carne exige, y él, el abandono inmediato cumplida su misión y aparecido su querer; lo es, en su abrir repetido de surcos sembrando la semilla generosa, de la cual no recogerá un grano para sí; lo es, en la normal plantación de montes, de cuyos árboles no aprovechará una astilla, una fruta, una sombra; lo es, en su esperanza inmovible de una mejor vida, esperanza que no volcará los

despidos ni los desalojos, y se mantendrá siempre en punta, buscando camino, con el imperio de una espada de combate.

Esperanza que no logrará ver cristalizada, porque él es pobre y todo —hasta la esperanza si ha de concretarse en realidad— es del rico.

Es Telémaco el índice acusador de la injusticia y de la miseria, y el esperanzado en las reivindicaciones; el individuo hecho tipo y el tipo hecho idea, médula de la obra en su sentido humano, a través del impulso generoso de su autor.

De una realidad verísima es “La Cruz de los Caminos”, en que un paisano, con su natural intuición, cuenta que a los hombres se les puso en la frente “un trapo blanco y otro colorado y de ahí en adelante hicieron la historia del país”, para luego lanzar ésta interrogante:

—¿Quién hace eso aura?

¿Quién encuentra una divisa pa nuestra frente y encomienza otra historia?

Es grande la expresión de ese paisano y el reto que encierra la visión que acaso alcance en el entornar de sus ojos.

Luego Telémaco, oteando horizontes hacia el norte en busca de tierra para trabajar, dice a los rezagados:

—¿Qué esperanza nos queda aquí? ¿Dónde hallar una tierra libre en estos lugares?

Y un paisano, que no quiere seguir la huella de un camino y sí cortar campo recto, le replica:

—No querés andar más que por la abertura estrecha del corredor alambrado. ¿Qué hay a la derecha, que hay a la izquierda?

El campo ajeno: el rico de un lado; el rico del otro.

Tierra libre... tierra libre... que quería Telémaco, y camino adelante, siempre la tierra era del rico!

Así, entre los dos grupos dispares, otro paisano clavado en la tierra, con los brazos abiertos, indeciso, gritando:

—¡Esperen... esperen! ¡Quién sabe no hay uno que sepa el camino de todos!

Tierra libre... tierra libre...

Tierra ajena... tierra del rico...

Nueva divisa a las frentes que esperan...

Y la esperanza: tal vez haya uno que sepa el camino de todos.

Y el autor recoge los gritos de los cuatro vientos y los aventa a los cuatro vientos, para ser escuchados por los hombres de bien.

¿Dónde hallar un puñado de tierra para que todos los Telémacos lo fecunden como suyo?

¿Cómo lograr que los alambrados de uno y otro lado del camino, no encierren la tierra que sea toda y siempre del rico?

¿Quién encuentra una nueva divisa —atrás los cintillos— y comienza otra historia, también en los campos de esta tierra, pero no con lanzas sino con leyes que mejor estructuren la vida del país?

No ha de ser poco costoso, lo sabemos.

No será obra de nuestra generación, también lo sabemos.

Los que vienen atrás; los que están recién llegando, han de ser, deben ser y serán los hombres, porque esos hombres han de amamantarse en una cultura política que se constituirá —como no lo es hoy— en arma segura para la conquista del porvenir.

Entonces un voto será el símbolo de esa arma, cortando camino hacia la concepción liberal del régimen político, económico y social del país.

En tanto... “esperen... esperen... quién sabe no hay uno que sepa el camino de todos”.

Pese a la bondad de la obra de Zavala Muniz, que la hace la de más aliento humano del teatro posterior a Sánchez, cabe decir que desde el miraje de su teatralidad (ideas y acción metidas en un marco de vida) el dramaturgo no aparece.

Su pieza es idea, sin acción. Se diluye, así, en poder narrativo de indudable belleza en su concepción y estilo, pero al problema no lo teatraliza.

Si lograra dar acción a ese poder narrativo y a ese aliento humano de su obra, Zavala Muniz podría ser, a través de “La Cruz de los Caminos”, uno de nuestros más brillantes dramaturgos.

Yamandú Rodríguez, es el último escritor que, hasta el encuentro de los años 1938-39, produjo obra seria, de valor, y descuella con el poema dramático en dos actos, “Frayle Aldao”, que estrenara a fines del año 1933.

Se remontó el autor a la época de la sangrienta tiranía de Rosas, y extrajo una de las figuras cumbres

del momento: el general Félix Aldao (Frayle Aldao) Gobernador de la Provincia de Mendoza.

Con él a manera de columna vertebral de su pieza, construye una honda tragedia en la cual el episodio se concreta en el amor de dos personajes: Joaquina y Lucio.

Pero no es ello lo que interesa ni lo que dará vida a la obra.

Es, sí, la figura dominante de Frayle Aldao, en toda su potencia, manejando la intriga; buscando la delación; imponiendo el terror y la muerte, no bien la bebida —con la cual pretende obnibular su conciencia— hace presa de él.

Y sí, a través del poema, en dramaticidad siempre latente y ascendente, pendía un vaho de angustia y de misterio, ahora se saturará esa angustia y se dilatará ese misterio, porque ha de llegar la muerte.

Aparte de esa característica de la pieza, ofrece ésta, históricamente considerada, fiel retrato de lo que significó el Frayle Aldao en la época de Rosas.

El autor, más dramaturgo que en sus producciones anteriores, dejó de lado, en beneficio de la mayor ceñidez de su obra, el vuelo lírico de sus versos con su derroche de imágenes, logrando una versificación más ajustada en la búsqueda —y en detrimento de su brillantez— de su mira primordial: la justeza de la acción que diera acabado marco escénico a la pieza.

* * *

Antes...

Después...

Un esfuerzo que fué esperanza.

Una esperanza que se desvanece.

En medio, una sola realidad en un gigante de luz:

Florencio Sánchez.

I N D I C E

	Pág.
PRIMERA PARTE. — <i>El hombre y la hora</i>	7
Posición de lugar	9
Florencio, hombre del pueblo	10
SEGUNDA PARTE. — <i>Existe el teatro uruguayo</i> ..	13
Concepto del teatro por la nacionalidad de los es- critores	15
Concepto del teatro por la nacionalidad y la to- ma del elemento vernáculo	15
Concepto del teatro por su significación universal	16
Producción normal a partir de 1808	17
Florencio, autor uruguayo	18
TERCERA PARTE. — <i>Ciclos de nuestro proceso teatral</i>	21
Ciclo histórico	23
a) Juan Francisco Martínez	25
b) Bartolomé Hidalgo	25
c) Francisco Xavier de Acha	26
d) Pedro P. Bermúdez	28
e) Heraclio Fajardo	28
f) Alejandro Magariños Cervantes	29
g) Características	30

	Pág.
Ciclo romántico	30
a) Eduardo J. Gordom	30
b) Orosmán Moratorio	31
c) Samuel Blixen	31
d) Otros escritores	33
Ciclo paisano, enunciación. (Teatro del nove- cientos)	33
Comentario previo	33
 CUARTA PARTE. — <i>El teatro del novecientos</i> ..	35
Proceso histórico del gaucho	37
El paisano	40
Literatura gaucho-policia!	41
Payada de contrapunto	42
El pericón	43
El circo	44
La pantomima	44
Las adaptaciones	46
a) Pepe Podestá, con <i>Juan Cuello</i>	47
b) Elías Regules, con <i>Martín Fierro</i>	47
Primeros autores	47
a) Orosmán Moratorio	47
b) Víctor Pérez Petit	51
{ Aparición de Florencio con "M'hijo el dotor" ..	56
Presunta influencia de la escuela realista	60
 QUINTA PARTE. — <i>La obra teatral de Sánchez</i> ..	63
Enumeración de sus piezas	66
Caracteres	69

	Pág.
a) Tendencia democrática-liberal	69
b) Realismo	70
c) Concreción	72
d) Simplismo	73
e) Tipos y ambientes	74
f) Problemas de índole sociológica	75
Personajes secundarios y su motivación escénica	78
a) Robustiana	78
b) El canastero	81
c) El niño Raúl	85
d) El niño Lalo	87
e) El niño Pololo	89
Falta de amor en sus mujeres y el porqué de su caída	94
a) Mecha	95
b) Jesusa	97
c) Amalia	98
d) Zulma	100
Excepciones de valor	103
a) Marta Gruni	104
b) La Tigra	108
SIXTA PARTE. — <i>Su obra no teatral</i>	113
Sus folletos	115
a) El caudillaje criminal en Sud América ..	115
b) Cartas de un flojo	116
Sus conferencias	117
a) En el Ateneo	118
b) En el teatro Florida	125
Sus cartas	128

	Pág.
a) Una	129
b) Otra	131
c) Otra	133
Cómo escribió "Los derechos de la salud"	135
Diálogos de actualidad	137
a) La nena y el Juez	137
 SEPTIMA PARTE. — <i>Antes y después</i>	141
Comentario previo	143
Otto Miguel Cione. (El Arlequín)	145
Ernesto Herrera. (El león ciego)	146
Edmundo Bianchi. (Perdidos en la luz)	147
Francisco Imhof. (Cantos rodados)	148
José Pedro Bellán. (Dios te salve)	148
Carlos M. Princivalle. (El Higuerón)	150
Carlos Salvaño Campos. (Tres obras)	152
Justino Zavala Muniz. (La Cruz de los Caminos)	153
Yamandú Rodríguez. (Frayle Aldao)	156

